H. V. JANSON
ENTONI F. JANSON

ISTORIJA UMETNOSTI

DOPUNJENO IZDANJE

Dopunjeno izdanje za Srbiju

ISTORIJA UMETNOSTI



DOPUNJENO IZDANJE

H. V. JANSON   ENTONI F. JANSON

HARRY N. ABRAMS, INC., PUBLISHERS

Naslov originala: **HISTORY OF ART fifth revised edition**
Uključuje literaturu i indeks.
Autori: H. W. Janson, Anthony F. Janson
Objavio 1997. Harry N. Abrams, Incorporated, New York

Prvo izdanje 1962, prerađeno i prošireno, 1969.
Drugo izdanje 1977.
Treće izdanje 1986.
Četvrto izdanje 1991.
Peto izdanje 1995, prerađeno 1997.
Direktor projekta: JULIA MOORE
Izdavač: JOANNE GREENSPUN
Pomoćnik izdavača: MONICA MEHTA
Izdavač slika: JENNIFER BRIGHT
Dizajn: LYDIA GERSHEY, YONAH SCHURINK OF COMMUNIGRAPH

ISTORIJA UMETNOSTI dopunjeno izdanje

Izdavač za Srbiju:
Begen Comerc d.o.o., 2016.



Ugrinovačka 73, Zemun
begencomerc@gmail.com
www.klasaknjiga.com
+38169/604510

ISBN 978-86-6345-011-0
CIP 72/77 (091) - Katalogizacija u publikaciji Narodna biblioteka Srbije, Beograd

© Suizdavač za Srbiju:
STANEK d.o.o., 2016.



Kućan Marof, Marofska 45,
42000 Varaždin, Hrvatska
info@stanek.hr, www.stanek.hr

ISBN 978-953-8130-00-7
CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 944013

Urednik: *dr. Miodrag Šuvaković*
Dodatak napisali: *dr. Miodrag Šuvaković, dr. Nevena Daković, dr. Ana Vujanović, mr. Aleksandar Ignjatović, mr. Jelena Novak*
Stručna redaktura: *dr. Miodrag Šuvaković, mr. Aleksandar Ignjatović*
Prevod s engleskog: *Olga Škarić, Martina Horvat, Milena Gradiška, Nada Vučinić, Maja Mardešić*
Lektura: *Radmila Savić-Čubrić, Anđelka Kovačević, Marija Lazović*
Unos teksta: *Kosa Stanković*
Za izdavača: *Maja Veljanović*
Za suizdavača: *Josip Stanek*
Prelom teksta: *Grafički studio "Miš"*, Štampa: *Printera Grupa d.o.o.*

Primedba o potpisima uz slike:
Svaka ilustracija smeštena je što je bliže moguće tekstu u kojem se prvo spominje. Svuda su date mere, osim za objekte koji su sami po sebi krupni: građevine, skulpture unutar građevina, enterijeri i zidne slike. Najpre se pominje visina, a onda širina. Odstupanje od mera koje prelazi jedan odsto označeno je rečju *oko* ili *otprilike*. Korišćeni su nazivi dela koje su označile ustanove u čijem su vlasništvu, ako je to primenjivo, ili nazivi koji su uobičajeni. Podaci se zasnivaju na proverenim dokazima, osim ako ispred njih ne stoji „c". Izdavač je spreman da obezbedi naknadu vezanu uz prava za kopiranje, za one slike za koje nisu pronađeni izvori.

SADRŽAJ









DRUGI DEO

TREĆI DEO

OD RENESANSE DO ROKOKOA *402*



















ČETVRTI DEO

MODERNI SVET *650*



I. NEOKLASICIZAM I ROMANTIZAM *658*



II. REALIZAM I IMPRESIONIZAM *718*



III. POSTIMPRESIONIZAM, SIMBOLIZAM I AR NUVO *746*



IV. SLIKARSTVO DVADESETOG VEKA *780*

PREDGOVOR I IZRAZI ZAHVALNOSTI UZ PRVO IZDANJE

Naslov ove knjige ima dvojako značenje: odnosi se kako na događaje koji *čine* istoriju umetnosti tako i na naučnu disciplinu koja proučava te događaje. Možda je baš i dobro što su delo i njegovo tumačenje označeni istim terminom, jer se to dvoje, ma koliko pokušavali, ne može razdvojiti. U istoriji umetnosti nema „očiglednih činjenica", kao ni u istoriji bilo čega drugog; postoji samo stepen verovatnoće. Svaka tvrdnja, ma koliko iscrpno dokumentovana, podložna je sumnji i ostaje „činjenica" toliko dugo dok je niko ne dovede u pitanje. Zadatak svakog naučnika jeste da sumnja u sve što se uzima „zdravo za gotovo" i da pronađe naizgled verodostojnije tumačenje predočenih činjenica. Ipak, u svakoj naučnoj oblasti postoji veliki broj „nepobitnih činjenica" koje upravo zbog svoje prividne nepromenljivosti postaju kamen međaš u nauci. Srećom, samo se manji broj njih može dovesti u pitanje u isto vreme, inače bismo se jednostavno izgubili. Međutim, sve te naoko nepobitne činjenice trajno su pod budnim okom kritike, da bi se videlo koje se od njih mogu drugačije protumačiti ili promeniti. Upravo te „činjenice" fasciniraju naučnika, a verujem da zanimaju i običnog čitaoca. U pregledu kao što je ovaj ne može se bez pouzdanih oslonaca, ali sam pokušao da objasnim kako se svi oni povremeno mogu preispitati i pružiti čitaocu pogled izbliza i na takve pojave.

Nemam iluzija o tome da je moje delo uzorno u svakom pogledu. Istorija umetnosti je preopširno područje da bi ga ma koji pojedinac podjednako stručno obuhvatio. Ukoliko nedostaci moje knjige ostanu u podnošljivim okvirima, to će biti zahvaljujući brojnim prijateljima i kolegama koji su mi dozvolili da zloupotrebim njihovu ljubaznost pitanjima, molbama i raspravama o spornim pojedinostima. Izuzetnu zahvalnost dugujem Bernardu Botmeru, Ričardu Etinghauzenu, M. S. Ipsirogluu, Ričardu Krauthajmeru, Maksu Leru, Volfgangu Locu, Aleksanderu Maršaku i Majeru Šapiru; oni su pregledali knjigu iz različitih uglova i pružili velikodušnu pomoć u prikupljanju fotografske građe. Moram da izrazim i svoju zahvalnost Američkoj akademiji u Rimu koja mi je, kao tamošnjem istoričaru umetnosti omogućila da tokom proleća 1960. godine, u idealnim uslovima, napišem poglavlja o antičkoj umetnosti, i Akademijinoj neumornoj bibliotekarki Nini Langobardi. Ajrin Gordon, Silija Batler i Patriša Igan poboljšale su knjigu na bezbroj načina. Zatim, Patriša Igan je najzaslužnija za popis literature. Na kraju, želim da odam priznanje stručnosti i strpljivosti Filipa Gruškina koji je dizajnirao i prelomio ovu knjigu; hvala njemu i njegovoj pomoćnici Adrijeni Onderdonk.

Horst Valdemar Janson
1962.

PREDGOVOR I IZRAZI ZAHVALNOSTI UZ PETO, PRERAĐENO IZDANJE

Ovim prerađenim petim izdanjem *Istorije umetnosti* H. V. Jansona nastavlja se postupak opsežnih promena započet u prethodnom izdanju. Dok su izmene u petom izdanju bile usredsređene na umetnost od manirizma do umetnosti 20. veka, u ovom izdanju težište je stavljeno na umetnost do 1520. godine. Izmene nisu toliko velike, ali čitaoci koji su upoznati s prethodnim izdanjima zapaziće neke značajne novine u pristupu. Primenio sam poslednja naučna saznanja o antičkoj umetnosti, u čemu su mi brojnim sugestijama pomogli profesor Endru Stjuart i dr Mari Elen Souls. U nekoliko slučajeva oslonio sam se na sopstveno mišljenje o aktuelnim spornim pitanjima. Neka od njih su stvarno beznačajna, na primer, u slavu koje bitke je nastala *Nike iz Samotrake*. Međutim, onom najvažnijem ali neprijatnom pitanju – koliko rimsko slikarstvo duguje grčkoj umetnosti, posvetio sam godinu dana proučavanja pre nego što sam se složio s onim stručnjacima koji smatraju da je po svojoj prirodi ono u suštini ipak rimsko. Takođe sam uneo mnogo novina o srednjovekovnoj umetnosti. Svojim korisnim primedbama zadužio me je profesor Dejl Kini koji je preuzeo ulogu čitaoca. Ponovo sam istražio i doprinos opata Sižea u oblikovanju gotičke arhitekture, što je u poslednje vreme uveliko bilo predmet preispitivanja, pa sam i o tom pitanju zauzeo drugačiji stav od mnogih drugih autora. Štaviše, stavio sam naglasak na, po mom mišljenju, presudnu ulogu Vizantije u očuvanju nasleđa ranohrišćanske umetnosti i njenog uticaja na latinski svet, gde je pružila osnovu za preobražaj u gotičkom slikarstvu i skulpturi. Najzad, preuredio sam istorijsku pozadinu u uvodu u Drugi deo i dodao objašnjenja u svakom poglavlju.

Što se tiče renesanse, dodao sam više ikonografije nego ranije, kao što je nadahnutost Policijanom u Botičelijevom *Rođenju Venere* i Rafaelovoj *Galateji* ili simbolika u Đorđoneovoj *Oluji*. Ima novina i u načinu prikazivanja umetnosti pozne renesanse, naročito kad je u pitanju Mikelanđelo i nešto manje Leonardo i Rafael.

Ovim dodavanjem privodi se kraju postupak preobražaja ove knjige u čistu istoriju zapadne umetnosti. To je učinjeno sa žaljenjem, a naročito sam se nerado odrekao islamske umetnosti. Kad je bilo napisano, to poglavlje je predstavljalo najnovije istraživačke domete i premda su naša saznanja prilično obogaćena poslednjih godina, i ne bi ih bilo teško uvrstiti, ipak sam odlučio da ih se odreknem kako bi se unele izmene, po mom mišljenju presudne za bolji prikaz drugih područja.

Možda je najveća promena u knjizi to što smo u ovo izdanje uvrstili nove tekstove o istoriji muzike i pozorišta. Iskreno govoreći, oni su eksperimentalni, jer iako su knjige o drugim vrstama stvaralaštva često sadržale građu o likovnim umetnostima, u pregledima o istoriji umetnosti izbegavalo se uzvraćanje te počasti. Priznajem svoju strepnju u vezi s takvim interdisciplinarnim pristupom koji je možda prilagođeniji stručnjaku nego početniku; postojao je i rizik da budemo površni, kao što se događa kolegama s drugih područja kad se upuste u likovne umetnosti. Bez obzira na to, odlučio sam da uvrstim tu građu tako da se može naslutiti širi kulturni kontekst u kojem se javljala likovna umetnost. Učinio sam to zbog svoje velike ljubavi prema muzici i dramskoj umetnosti. Međutim, moj stav je nužno prilagođen onim aspektima koji ocrtavaju glavni sadržaj ove knjige. Budući da ovo ni u kom slučaju nije knjiga o društvenim naukama opšteg karaktera, manje pažnje sam posvetio istoriji književnosti i filozofije koje su same po sebi velika područja, osim ako nisu direktno važne za raspravu.

Moram još da priznam kako sam pokušao da odbranim modernu muziku i teatar jer uvažavam otpor koji većina ljudi oseća prema njima, baš kao i prema modernoj umetnosti. I ja sam osećao taj otpor prema modernoj kulturi pa vrlo dobro razumem poteškoće mnogih čitalaca. Iz sopstvenog iskustva mogu da potvrdim da je jedini način da se približimo tim novim i zahtevnim umetničkim formama taj da u punoj meri uronimo u njih, koliko god nam se činile odbojnim. Trud će nam se višestruko isplatiti.

Uz nove odeljke o muzici i teatru, čitalac će pronaći i određen broj uokvirenih tekstova koji se provlače kroz knjigu kao dodatak glavnom tekstu. Oni obrađuju teme kao što su klasična i hrišćanska ikonografija, verski redovi, cehovi i štamparske tehnike. U odeljku o Grčkoj, na primer, dodate su rasprave o grčkim bogovima i boginjama, kao i o pojmu heroja u grčkoj legendi. U poglavlju o ranohrišćanskoj i vizantijskoj umetnosti nalaze se tekstovi o liturgiji, raznim verzijama Biblije, Hristovom životu, kao i o biblijskim, crkvenim i nebeskim bićima. Monaštvo je obrađeno u poglavlju o romaničkoj umetnosti, a razne štamparske tehnike protumačene su u poglavljima o umetnosti petnaestog i devetnaestog veka.

Pisanje ove knjige bio je mamutski posao, ali sa zadovoljstvom mogu reći da je sve prošlo s dosad najmanje teškoća, zahvaljujući iskusnoj i srdačnoj „ekipi snova" iz izdavačke kuće Abrams koja je tako dobro zajednički radila na prethodnim izdanjima ove i drugih Jansonovih knjiga. Džulija Mur ponovo se našla u ulozi glavnog organizatora razvojnog projekta, a Džoana Grinspun u ulozi urednice, uz pomoć urednice projekta Monike Mehta i urednice fotografije Dženifer Brajt. Lidija Gerši i Jona Šurink iz Komunigrafa zaslužni su za izvanredan dizajn i pripremu za štampu, dok je Šun Jamamoto nadgledao postupak štampanja knjige. Pol Gotlib, uvaženi izdavač Abramsa i glavni urednik, pružao je maksimalnu podršku.

Želeo bih da ovo izdanje posvetim uspomeni na svog oca koji je pre 35 godina napisao prvobitni pregled istorije umetnosti. Svestan sam korenitih promena koje sam uneo u nekoliko poslednjih izdanja. Nema sumnje da bi on bio iznenađen njihovom obimnošću barem koliko i ja. U njima se odražavaju promene u naučnim saznanjima i neizbežne razlike u ukusu i stavovima između dvojice autora, ma koliko oni bili bliski. Ipak, moj cilj je uvek bio očuvanje identiteta i integriteta knjige kako ju je on prvobitno zamislio i nadam se da bi je prepoznao kao svoju. Srećom, moja majka je još uvek živa, a kako je ona odigrala presudnu ulogu u stvaranju ove knjige (da i ne spominjem stvaranje mene samoga), ovo izdanje s radošću posvećujem i njoj.

PRELUDIJUM

Pristup istoriji umetnosti u ovoj knjizi često se naziva formalističkim jer se ona bavi razvojem stila. Pa ipak, upotreba tog naziva ne bi smela da znači samo vizuelnu analizu estetskih vrednosti. Ovde se osvrćemo i na ikonografiju, to jest na značenje umetničkog dela i njegov kulturni kontekst koji je Ervin Panovski nazvao ikonologijom. Tako naveden pristup, po definiciji triju generacija naučnika mahom rođenih u Nemačkoj, uključujući i H. V. Jansona koji je i sam bio učenik Panovskog, čini ono što bi se moglo nazvati klasičnim pristupom istoriji umetnosti. Dobro će poslužiti početnicima kao uvod u istoriju umetnosti, jer pruža okvir za posmatranje i reagovanje na umetnost u muzejima i galerijama – u čemu su obojica autora čitavog života zaista uživala.

Pored toga, čitaoci bi morali biti svesni da postoje i drugi pristupi koji su išli u prilog istoriji umetnosti, a vredni su pažnje. Najstariji je marksizam koji proučava umetnost u okvirima društvenih i političkih uslova koje određuje vladajući ekonomski sistem. On je bio od naročito velike koristi pri proučavanju umetnosti od početka industrijske revolucije koja je iznedrila istorijske okolnosti koje je tako rečito analizirao Karl Marks sredinom devetnaestog veka. Saznanje o tome šta će se dogoditi s marksističkom istorijom umetnosti posle sloma komunističkih režima u Rusiji i Istočnoj Evropi, tek nam predstoji.

I psihologija je uveliko doprinela da umetnička dela imaju svojevrsno značenje za svoje stvaraoce, naročito kad je ono skriveno i samim umetnicima. Iako su neki ekstremniji pokušaji da se dublje prouči psiha, na primer Leonarda i Mikelanđela, naveli pojedine stručnjake na sumnju u taj postupak, dela poput Fislijevih (čije je značenje analizirao H. V. Janson u svom pionirskom delu) neshvatljiva su bez psihoanalize. Evo još jednog primera: na nagovor svog urednika obradio sam temu žene koja drži ogledalo, od šesnaestog veka do modernih vremena, kao „udžbenički" primer ikonografije, služeći se kao primerima delima Hansa Baldunga Grina, Simona Vuea, Fransoa Bušea, Pabla Pikasa, Eriha Hekela i Sindi Šerman. Ali značenje ove fascinantne teme u velikoj meri obogaćeno je saznanjem da je to klasični prikaz *anime*, jednog od psiholoških arhetipova Frojdovog bivšeg sledbenika Karla Junga, koji personifikuje ženske osobine u muškoj psihi pa deluje kao vodič u duhovni svet. To otkriće otvara široko polje za analizu i pozivam čitaoce da ga sami istraže.

Tri savremena pristupa – feminizam, multikulturalnost i dekonstrukcija – verovatno su najradikalniji. Feminizam iznova ispituje istoriju umetnosti sa stanovišta pola. Prikazivanje žene sa ogledalom doslovno priziva feminističku obradu, u kojoj će doći do sasvim različitog razumevanja skrivenog smisla, u šta se čitaoci mogu lako i lično uveriti ako ispitaju ta dela sami. Budući da postoji velika promena u društvenim shvatanjima ukorenjenim u savremenoj spoljnoj politici u zapadnom društvu, postoji rizik da se neki njegovi zaključci dovedu u pitanje. Ipak, u načelu je feministička teorija primenjiva na celo područje istorije umetnosti. Ona je zasigurno podstakla svakog da ponovo razmisli šta je to „dobra" umetnost. Na kraju, kad se ova knjiga prvi put pojavila, nijedna umetnica nije bila zastupljena – niti se, moram odmah da dodam, ijedna mogla pronaći u drugim pregledima istorija umetnosti. Danas takvi propusti deluju upravo neverovatno.

Štaviše, feminizam se može posmatrati kao deo veće promene u multikulturalnosti koja otkriva ozbiljnu prazninu u našem razumevanju umetnosti tradicionalnih i nezapadnih kultura. Prikaz nekih afroameričkih autora, na primer, odražava postojanje umetnika koji su otelovljenje sasvim drugačijih senzibiliteta od onih u glavnim evropskim i američkim likovnim strujama. Kod izbora tih umetnika lično sam procenio koja je umetnost najvažnija. Neće se svi čitaoci složiti sa mnom, jer sam se više povodio za univerzalnošću nego za etnocentričnošću. Takav stav delimično odražava moje mišljenje o stereotipima, odnosno da oni bujaju s obe strane rasnih granica. Takođe smatram da oni vode u slepe ulice kulture, iako ne poričem da rasno „obojena" umetnost ima svoje zakonito mesto. I feministička i multikulturalna struja kritikovale su „kanon" remek-dela u ovoj knjizi i njoj sličnim, tvrdeći da je takav pristup odraz tradicionalnog šovinizma i kolonijalnih stavova. Prepuštam čitaocima da sami donesu sud o tome.

Budući da su semiotika i dekonstrukcija toliko presudne za postmodernističku misao, pokušao sam da ih sažmem pri kraju ove knjige, sasvim siguran da njihovi sledbenici nikad neće biti zadovoljni, delom zato što su prikazi o njima uglavnom kratki, a delom zato što ja nisam sledbenik nijednog od tih pravaca. Prihvatio sam se tog zadatka kako bih pomogao čitaocu da stekne nešto više razumevanja o svetu ideja u kojem živimo. Moram reći da sam sa uživanjem pio iz čaše postmodernizma, iako zapravo nije po mom ukusu. Delovao je kao oštar, osvežavajući tonik, a nikako kao otrovni napitak kakav sam očekivao. Umesto da me posle tog iskustva obuzme nelagoda, iznenada me je obuzeo optimizam dok munjevito letimo u novi milenijum.

Moram da dodam da sam u osnovi sklon semiotici, za koju sam se zainteresovao pre više od dvadeset godina, iako se više uzdam u lingvističku teoriju Noama Čomskog. Struja dekonstrukcije primorala je istoričare umetnosti da na sličan način iznova razmisle o značenju, što je tom području udahnulo svež život. Bez obzira na to, znam još iz doba školovanja da je početniku u istoriji umetnosti gotovo nemoguće da shvati semiotiku, a dekonstrukcija koja je poslednjih godina na prepad osvojila naučnike, još je složenija. Ono što je započelo kao rat do istrebljenja između dve grupe francuskih semiologa, proširilo se na područje istorije umetnosti, gde su se stariji stručnjaci, uglavnom nemačke škole, sukobili s mladom generacijom kojoj je dekonstrukcija način da pronađe svoje mesto pod suncem. I verovatno je upravo u tome razlog: ljudi neprestano menjaju oblik istoriji umetnosti po svojoj slici i prilici. Međutim, ako istorija umetnosti odražava naše vreme, čitalac može da se zapita kako ona uopšte može biti objektivna, pa zato i verodostojna. Zapravo, ljudsko razumevanje istorije oduvek se menjalo sa istorijskim razdobljima. Kako bi i moglo biti drugačije? Zaista, čini se da je gotovo nužno da svaka generacija iznova izmišlja istoriju kako bi shvatila i prošlost i sadašnjost. Opasnost je u tome što će uplitanje ideologije, bez obzira na plemenite namere, omesti traganje za Istinom, ma koliko ona bila relativna. Slično se dogodilo tridesetih godina dvadesetog veka, kad su naučnici primoravani da služe političkim ciljevima diktaturâ – što je i navelo Panovskog i Jansona da napuste Nemačku.

Autori ove knjige nisu ideolozi. Obojica su humanisti koji veruju da je proučavanje humanističkih dela iskustvo koje pruža radost i obogaćuje. S takvim stavovima prećutno se podrazumeva (što, iskreno govoreći, ne služi uvek na čast) da naučno izlaganje bude umereno, iako je retko kada lišeno strasti. Podstakao bih čitaoca da otvorenog duha ispita sve vrste istorija umetnosti. Takvo bogatstvo i složenost ne mogu se sagledati iz jedne jedine perspektive, baš kao što se ni dijamant ne može videti iz jednog ugla. Svaki pristup ima nešto što će doprineti našem razumevanju. Jasno, poziv na strpljivost može da se učini anahronim u vreme kad je istorija umetnosti, kao i sva druga područja, postala podložna preispitivanju. U tom pogledu nauka je samo odraz u ogledalu brzih političkih promena, društvenih nemira, ideološke netrpeljivosti i verskog fanatizma, kojima se odlikuje postindustrijsko društvo i novi svetski poredak koji se oblikuje posle njega.

Dopustite da privedem kraju ove gotovo lične napomene jednim neočekivanim priznanjem. Tokom skoro četrdeset godina obojica autora uložila su mnogo razmišljanja u ovu knjigu napisanu autoritativnim tonom koji intelektualci po navici poprimaju kao svoj glas u javnosti. Teško je, naravno, odoleti iskušenju da se drže predavanja – da se radi po „kanonu" kao da je to neki nepromenljivi zakon. Pa ipak, istini za volju, pisanje pregleda o tako širokom području kao što je istorija umetnosti uči nas skromnosti. Čovek postane i suviše svestan bolnih propusta i toga kako pojedinac malo zna o bilo kojem području u ovo vreme sve veće specijalizacije. Ako je na početku i potreban božanski egoizam da bi se uopšte započeo ovakav projekat, na kraju ga čovek vidi onakvim kakav zapravo jeste: činom oholosti. Potrebna je i vera u moć razuma da bi se dovršila ovakva sinteza, nešto u čemu oskudevamo u naše skeptično doba.

Entoni F. Janson
1997.



UVOD

UMETNOST I UMETNIK

Šta je umetnost? Malo je pitanja koja izazivaju tako žive rasprave i pružaju tako malo zadovoljavajućih odgovora. Bez obzira na to što su konačni zaključci nemogući, ipak o njoj može mnogo toga da se kaže. Umetnost je pre svega *reč* koja sama po sebi potvrđuje i zamisao i činjenicu umetnosti. Bez reči – čovek bi mogao da se zapita da li umetnost uopšte postoji. Na kraju krajeva, taj izraz ne nalazimo u svakom društvu. Međutim, umetnost se *stvara* svuda oko nas. Umetnost je, dakle, i predmet, ali ne bilo kakav predmet. Umetnost je *estetski predmet.* Umetnička dela namenjena su da ih ljudi gledaju i dive im se zbog njihove unutrašnje vrednosti. Posebna svojstva likovnih umetnosti stavila su ih na istaknuto mesto, tako da su likovna dela često smeštena podalje od svakodnevice – u muzeje, pećine, crkve itd.

Šta to znači *estetsko?* Po definiciji, estetsko je „ono što je u vezi s lepim". Naravno, nije sva umetnost lepa svačijim očima, pa ipak ostaje umetnost. Ma koliko neprikladan, taj izraz će morati da posluži u nedostatku boljeg. Estetika je, strogo uzevši, grana filozofije koja je zaokupljala mislioce od Platona do današnjih dana. Kao i sva druga filozofska pitanja, podleže raspravi. Tokom poslednjih stotinu godina estetika je postala i područje psihologije na kojem je podjednako malo usaglašenih mišljenja. Zašto je to tako? S jedne strane, ljudi širom sveta donose uglavnom slične zaključke o važnim pitanjima. Naši mozgovi i nervni sistemi isti su, jer – po novijoj teoriji – svi su potekli od jedne žene koja je živela u Africi pre dvesta pedeset miliona godina. S druge strane pak ukus pojedinca i grupe oblikuje se isključivo delovanjem kulture koja opet toliko varira da je nemoguće svesti umetnost na bilo koji skup pravila. Reklo bi se, dakle, da nam apsolutni kvaliteti u umetnosti izmiču, da ne možemo izbeći posmatranje umetničkih dela u kontekstu vremena i okolnosti – bilo prošlih ili sadašnjih. Kako bi uopšte i moglo biti drugačije kad se umetnost stvara svuda oko nas, pa nam gotovo svakodnevno otvara oči za nova iskustva i primorava nas da prilagodimo svoje razumevanje?

Mašta

Svi mi sanjamo. To je mašta na delu. Maštati znači jednostavno stvoriti prikaz – sliku – u mislima. Ljudska bića nisu jedina stvorenja koja maštaju. I životinje sanjaju. Međutim, postoji bitna razlika između ljudske i životinjske mašte. Ljudi su jedina bića koja mogu međusobno da razgovaraju o svojim maštanjima ili da maštu prikažu slikom. Nikad nije zapaženo da je ijedna životinja spontano nacrtala prepoznatljivu sliku u divljini. Zapravo, jedine njihove slike nastale su pod brižno nadgledanim laboratorijskim uslovima koji nam više govore o onome ko vrši ogled nego o umetnosti. S druge strane, nema nikakve sumnje da ljudi poseduju sposobnost likovnog izražavanja. Do svoje pete godine svako normalno dete nacrta mesec nalik na tortu. Sposobnost da stvaramo likovna dela jedna je od najznačajnijih ljudskih osobina; ona nas odvaja od svih drugih bića s one strane nepremostivog evolucijskog jaza.

Baš kao što embrion prolazi kroz veliki deo evolucijske prošlosti ljudske vrste, tako i deca, stvaraoci početnici, sama ponovo slede prve stadijume umetnosti. Ona, međutim, brzo završe s tim spontanim postupcima i počnu da reaguju na kulturu oko sebe. Čak je i dečja umetnost podložna ukusu i stavovima društva koje oblikuje ličnost deteta. Zapravo, dečja umetnost se uopšteno ocenjuje po istim kriterijumima kao i umetnost odraslih, samo po primereno jednostavnijim uslovima, i to s dobrim razlogom. Mlado biće mora da razvije sve veštine koje su uključene u umetnost odraslih: koordinaciju pokreta, intelekt, ličnost, maštu, kreativnost i estetski sud. Posmatrano na taj način, stvaranje mlađanog umetnika jeste razvoj osetljiv kao i samo odrastanje i on u bilo kom trenutku može da se zaustavi usled



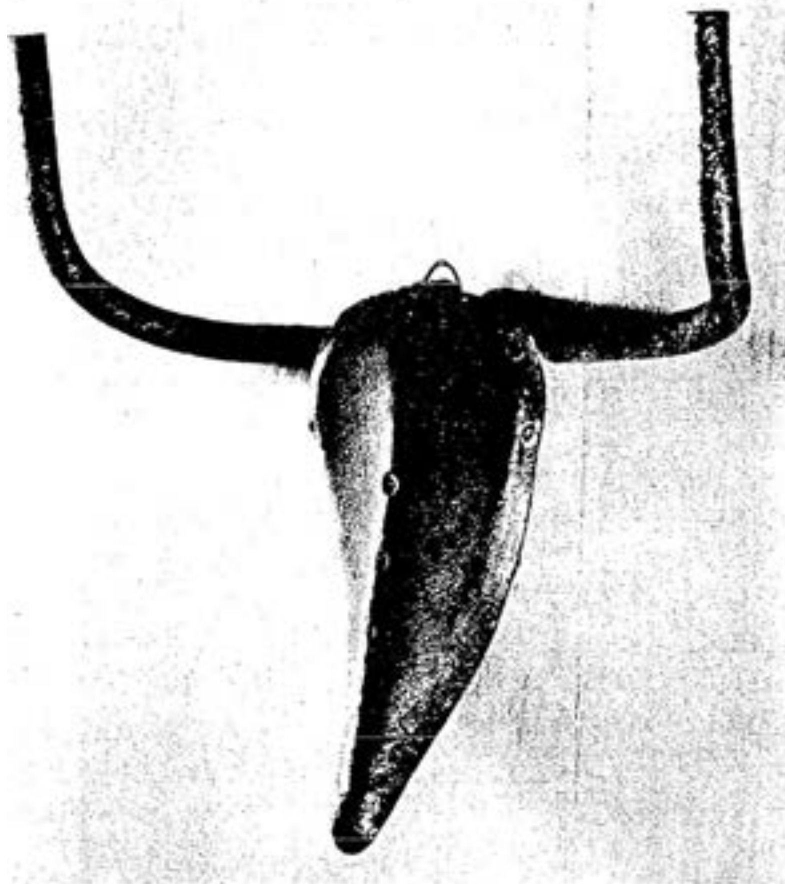
1. *Harfista*, poznat kao Orfej. Mermerna statueta iz Amorgosa na Kikladima. Drugi deo trećeg milenijuma pre n. e. Visina 21,5 cm. Narodni arheološki muzej, Atina

životnih uspona i padova. Nije ni čudo što tako malo ljudi nastavi sa svojim stvaralačkim težnjama i u odraslom dobu.

Mašta je jedno od najzagonetnijih područja ljudske prirode. Možemo je posmatrati kao vezu između svesti i podsvesti, gde se odigrava najveći deo naših moždanih aktivnosti. Upravo je to ona komponenta koja drži na okupu našu ličnost, intelekt i duh. Budući da mašta reaguje na sve troje, ona deluje na zakonit mada nepredvidiv način koji je određen psihom i umom. Čak i najličniji umetnički izrazi mogu da se shvate na nekom nivou, makar to bilo i samo intuicijom. Mašta je važna jer nam omogućava da shvatimo prošlost i da spoznamo brojne mogućnosti u budućnosti tako da nam je od koristi za opstanak. To je presudan deo ljudske organizacije. Sposobnost stvaranja umetnosti, s druge strane, sigurno se razvila ne tako davno tokom evolucije. Zapisi o najranijoj umetnosti izgubljeni su. Ljudska bića nastanjuju zemlju već skoro 4,5 miliona godina, iako je naša vrsta (*Homo sapiens*) mnogo mlađa od toga. Da uporedimo, najstarija poznata preistorijska umetnost stvorena je tek pre 35.000 godina, ali nema sumnje da je to bila kulminacija dugog razvoja kojem više ne možemo da uđemo u trag. Čak i umetnost koju danas nalazimo u najjednostavnijim tradicionalnim kulturama predstavlja kasnu fazu razvoja unutar stabilnog društva.

Ko su bili prvi umetnici? Po svemu sudeći, bili su to šamani. Poput legendarnog grčkog pesnika Orfeja koji je pevao svoje stihove uz pratnju lire, oni su bili čarobnjaci za koje se verovalo da su nadahnuti božanskim moćima pa su u stanju da prodru u podzemlje podsvesti za vreme transa sličnog smrti; ali za razliku od ostalih smrtnika, oni su se potom mogli vratiti u svet živih. Čini se da *Harfista* (slika 1) od pre 5.000 godina prikazuje upravo takav lik. To delo nezapamćene složenosti za svoje vreme isklesao je nadaren umetnik koji navodi posmatrača da oseti zanesenjačko ushićenje barda koji opeva svoju priču. Tom jedinstvenom sposobnošću da spozna nepoznato i redak talenat da to izrazi umetnošću, umetnik šaman stekao je kontrolu nad silama skrivenim u ljudskim bićima i prirodi. Čak i danas umetnik ostaje čarobnjak čije delo može da nas uznemiri i uzbudi – što je neprijatna činjenica za civilizovane ljude koji se nerado odriču svoje maske racionalne kontrole.

U širem smislu, umetnost, poput nauke i religije, ispunjava urođenu težnju čovečanstva da shvati samo sebe i vasionu. Ta funkcija čini umetnost naročito važnom, pa zato i vrednom naše pažnje. Umetnost ima moć da prodre u suštinu našeg bića koje se prepoznaje po stvaralačkom činu. Zato umetnost predstavlja najdublje razumevanje i najuzvišenije težnje svog tvorca. Istovremeno, umetnici



2. Pablo Pikaso. *Glava bika,* 1943. Delovi bicikla u bronzi, visina 41 cm. Pikasov muzej, Pariz

često imaju važnu ulogu u izražavanju naših zajedničkih verovanja i usvojenih vrednosti koje neprekinutom tradicijom predstavljaju svojoj publici.

Ako uzmemo u obzir brojne činioce ugrađene u umetnost, ona sigurno igra vrlo važnu ulogu u ličnosti umetnika. Zigmund Frojd, osnivač moderne psihijatrije, zamišljao je umetnost u prvom redu kao sublimaciju (nadoknadu neispunjenog i neostvarenog) izvan naše svesti. Takav pogled nije pravedan prema umetničkoj kreativnosti, jer umetnost nije u začetku negativna sila izložena na milost i nemilost naših neuroza, već pozitivan izraz koji ujedinjuje različite aspekte ličnosti. Štaviše, kad pogledamo umetnost nekog duševnog bolesnika, ona može svojom živopisnošću da na nas ostavi snažan utisak, ali nagonski osećamo da nešto nije u redu jer je izraz nepotpun. Umetnike nekada možda opterećuje teret njihove genijalnosti, ali zarobljeni neurozom nikad ne mogu biti u punoj meri kreativni.

Kreativnost

Šta znači stvaranje umetnosti? Pre svega, umetničko delo mora biti opipljiva stvar oblikovana ljudskom rukom. (Tom definicijom uklanja se nedoumica pa ne smatramo umetničkim delima ono što je priroda stvorila, kao što su cveće, školjke ili pojave poput zalazaka sunca, ali se to može uzdići do statusa umetnosti kad je naslikano u mrtvim prirodama i pejzažima.) Nesumnjivo, to nije ni približno potpuna definicija, jer ljudska bića, osim umetničkih dela, stvaraju i mnoge druge stvari. Ipak, poslužiće kao polazna tačka. Pogledajmo sada izvanrednu Pikasovu *Glavu bika* (slika 2) koja se očigledno sastoji samo od sedišta i upravljača starog bicikla. Koliko je naša formula ovde primenjiva? Naravno, da su predmeti koje je Pikaso upotrebio fabrički izrađeni, ali bilo bi besmisleno tvrditi kako Pikaso mora da podeli zasluge s proizvođačem jer sedište i upravljač sami po sebi nisu umetničko delo.

Ako se, možda, u trenutku i trgnemo kad prepoznamo od čega se sastoji ova vizuelna dosetka, već u sledećem shvatićemo da je bila genijalna zamisao staviti ih zajedno na tako jedinstven način, i ne možemo osporiti da je to umetničko delo. A ipak je sam uloženi trud – postavljanje upravljača na sedište – smešno jednostavan. Međutim, daleko je od jednostavnog uzlet mašte s kojom je Pikaso prepoznao glavu bika u tim neverovatnim predmetima. To je nešto što je samo on mogao da uoči. Jasno je, dakle, da stvaranje umetničkog dela ne smemo zameniti s ručnim radom ili veštinom zanatlije. Neka umetnička dela iziskuju veliku tehničku uvežbanost; druga ne moraju. Međutim, čak i najsloženije izrađeno zanatsko delo ne zaslužuje da ga nazivamo umetničkim delom ako u njemu nema uzleta mašte.

Ali ako je to tačno, nije li se istinsko stvaranje *Glave bika* zapravo dogodilo u umetnikovoj glavi? Ne, ni to nije tačno. Pretpostavimo da je Pikaso, umesto da spoji ta dva predmeta samo rekao: „Znaš, danas sam video sedište i upravljač bicikla koji su mi izgledali baš kao glava bika s rogovima." Onda ne bi bilo umetničkog dela, a njegova primedba ne bi nam se učinila čak ni naročito zanimljivom za razgovor. Štaviše, samo na osnovu uzleta mašte ni sam Pikaso ne bi osetio zadovoljstvo stvaranja. Osmislivši svoju vizuelnu dosetku, sve dok je ne bi izradio ne bi bio siguran da je ona stvarna.

Tako umetnikove ruke, ma koliko skroman zadatak morale da izvrše, igraju bitnu ulogu u stvaralačkom procesu. Naravno, Pikasova *Glava bika* je neverovatno jednostavan slučaj, u kojem su učestvovali samo jedan uzlet mašte i čin poteza rukom koji mu je usledio: čim je sedište pričvrstio na ručni upravljač kako treba, posao je bio obavljen (tek kasnije je napravljen odlivak u bronzi). Uzlet mašte ponekad se doživljava kao blesak nadahnuća, ali nova zamisao vrlo retko se pojavljuje već gotova, kao što je, po mitologiji, grčka boginja Atena izašla iz glave svog oca Zevsa. Umesto toga, obično joj prethodi dugo razdoblje sazrevanja kada se obavlja sav teži posao, dok se ne nađe ključ za rešenje problema. U odlučnom trenutku mašta povezuje oku nepovezane delove i spaja ih na nov način.

U normalnim okolnostima umetnici ne rade s gotovim delovima, već s materijalima koji su sami po sebi malo ili nisu nimalo oblikovani. Stvaralački proces sastoji se od dugog niza uzletâ mašte i brojnih umetnikovih pokušaja da ih uobliči radeći s materijalom. U slikarstvu, na primer, ruka pokušava da sprovede naredbe mašte i povlači poteze kičicom, ali rezultat ne mora da bude odmah onakav kakav je umetnik očekivao, delom zbog toga što se svaka stvar odupire ljudskoj volji, delom i zato što se slika u umetnikovom umu neprestano menja i preobražava, tako da se naredbe mašte sustižu i nisu uvek naročito precizne. U stvari, mentalna slika počinje da se nazire tek kad umetnik „negde povuče liniju". Ta linija onda postaje deo – jedini čvrsti deo – slike. Ostatak slike, još nerođen, nepostojan je. Svaki put kad umetnik doda novu liniju, potreban je novi uzlet mašte kako bi se ta linija ugradila u sliku iz uma koja neprestano raste. Ako ta linija ne može da se uskladi, ona se odbacuje i pokušava se s novom.

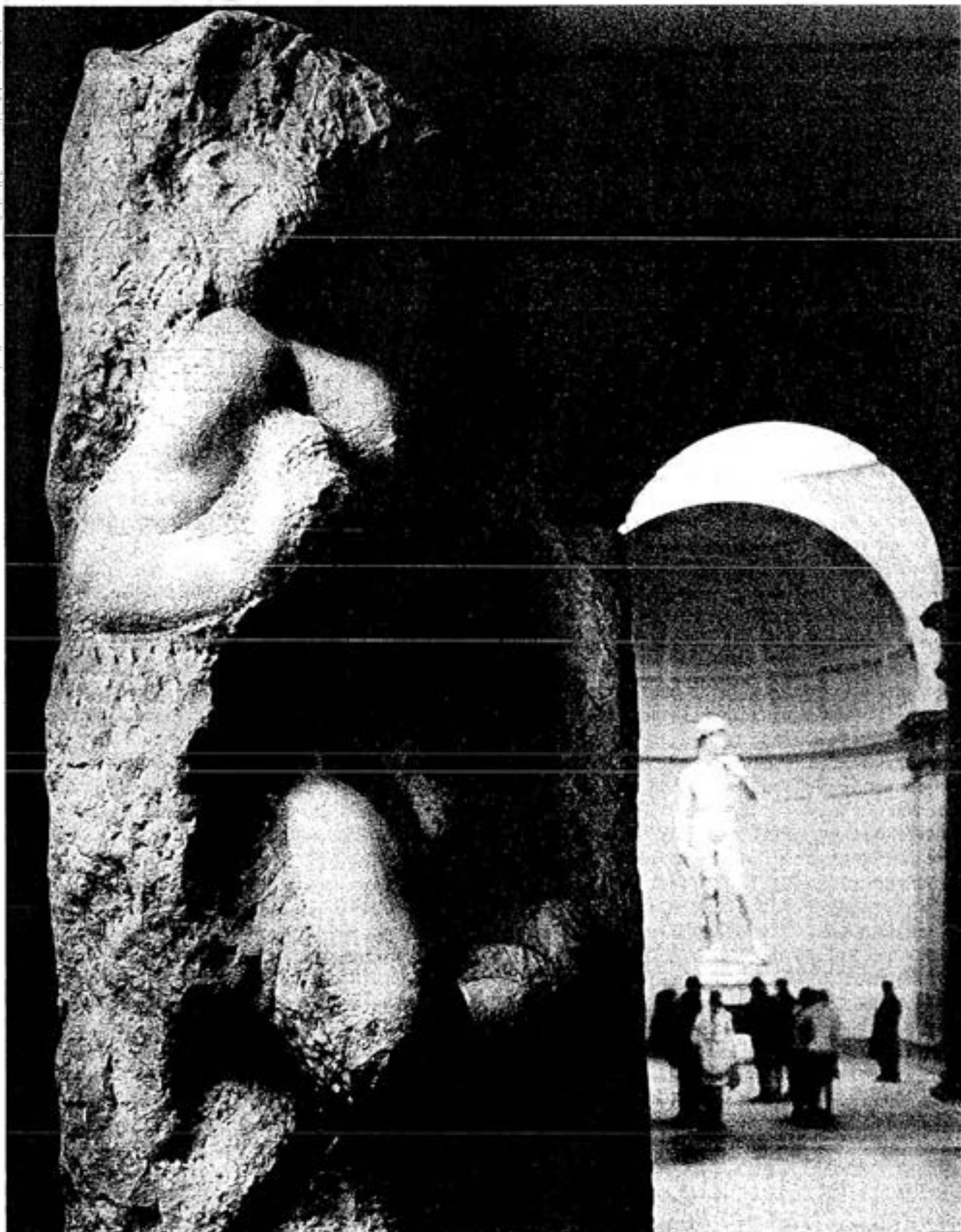
Na taj način, neprestanim strujanjem podsticaja u oba smera, između uma i delimično oblikovanog materijala, umetnik postepeno određuje sve veći i veći deo slike, dok na kraju cela slika ne poprimi vidljiv oblik. Ne treba ni spominjati kako je umetničko stvaranje tako suptilno i intimno iskustvo da ga je nemoguće precizno opisati. Samo umetnici mogu da ga sagledaju u punoj meri, ali njih taj postupak toliko obuzme da nam ga ne mogu objasniti bez teškoća. Metafora o rađanju likovnog dela bliža je istini nego opis tog procesa kao neposrednog prenosa ili projekcije slike iz umetnikovog uma u materiju. Stvaranje umetničkog dela u isto vreme je i radosno i bolno, prožeto iznenađenjima, a nikako mehaničko. Štaviše, postoje mnoga svedočenja o tome kako umetnici svoja dela najčešće posmatraju kao nešto živo. Možda je baš zato kreativnost nekada bila rezervisana za boga, jer samo on može da materijalizuje neku zamisao. Uistinu, umetnikov rad je vrlo sličan biblijskoj priči o postanju; ali ta božanska sposobnost nije bila potpuno shvaćena sve dok Mikelanđelo nije opisao patnje i radosti stvaralačkog čina kad je govorio o „oslobađanju lika iz mermera u kojem je bio zarobljen". Očigledno je započinjao klesanje statue tako što je pokušavao da zamisli skriveni lik u gruboj, ravnoj gromadi, tek pristigloj iz kamenoloma. (Ponekad je to možda činio čak i prilikom biranja materijala na licu mesta.)

U početku Mikelanđelo nije video lik ništa jasnije nego što se može nazreti nerođeno dete u majčinoj utrobi, ali možda je verovao kako može da vidi pojedine izolovane „znakove života" u mermeru – koleno ili možda lakat kako se probijaju ka površini. Kako bi čvršće uhvatio tu prigušeno doživljenu, nejasnu sliku običavao je da crta brojne crteže, a ponekad i da napravi malene modele u vosku ili glini pre nego što bi se usudio da napadne „mermerni blok". Jer znao je da je to zapravo takmičenje između njega i materijala. Čim bi počeo da kleše, svaki udarac dleta obavezivao bi ga sve više i više na određenu koncepciju lika skrivenog u gromadi i mermer bi mu dopustio da oslobodi taj lik samo ako je prethodno tačno procenio njegov oblik.

Ponekad ne bi ispravno procenio. Kamen bi odbio da preda bitan deo svog zarobljenika i Mikelanđelo bi, poražen, ostavio delo nedovršeno, kao što je učinio s *Robom koji se budi* (slika 3), čiji sâm pokret kao da svedoči o uzaludnoj borbi za oslobođenje. Posmatrajući tu gromadu, možemo donekle naslutiti koje su bile Mikelanđelove poteškoće. Ali zar nije mogao bar *nekako* da dovrši tu statuu, jer je sigurno bilo dovoljno materijala za to? Verovatno i jeste, ali valjda ne onako kako je hteo, pa je odustao od toga.

Jasno je, dakle, da rad na umetničkom delu ima malo sličnosti s onim što obično nazivamo „izradom". To je čudnovat i riskantan posao u kome stvaraoci sve dok ne završe posao ne znaju šta zapravo stvaraju. Ili, drugačije rečeno, to je igra žmurke u kojoj tragači nisu sigurni za čim tragaju sve dok to ne pronađu. U slučaju *Glave bika* najjači utisak na nas ostavlja upravo „pronalaženje"; kod *Roba koji se budi* pak mukotrpno traganje. Za osobu koja nije umetnik naoko je teško poverovati kako je ta nesigurnost, ta potreba da se reskira, sama suština umetnikovog stvaranja. Svi mi na spomen „izrade" uglavnom pomišljamo na zanatlije i fabrikante. Oni od samog početka tačno znaju šta žele da proizvedu, odaberu alat koji je najprimereniji tom zadatku i pri svakom koraku su sigurni šta rade. Takva „izrada" ima dve faze: najpre zanatlije naprave plan, zatim rade u skladu s njim. A pošto su oni – ili pak njihovi naručioci – unapred doneli sve važne odluke, veća im je briga sredstvo nego sam cilj. Zato u njihovim naporima ima srazmerno malo rizika koji postaju rutinski, a može da ih zameni čak i mehanički rad mašine.

S druge strane, nijedna mašina ne može da zameni umetnika. U umetnosti zamisao i izvođenje idu uporedo i tako su potpuno međuzavisni da se ne mogu razdvojiti. Dok zanatlije, uopšteno govoreći, pokušavaju da ostvare ono za šta znaju da je moguće, umetnike tera potreba da se oprobaju u nečem dotad nemogućem – ili barem malo verovatnom, odnosno naizgled nezamislivom. Najzad, ko



3. Mikelanđelo. *Rob koji se budi.* Oko 1525. Mermer, visina 2,7 m. Akademija, Firenca

bi pomislio da se glava bika skriva u sedištu i upravljaču bicikla sve dok to Pikaso nije otkrio? Nije li on, opisno rečeno, „napravio svileni novčanik od krmačinog uha". Nimalo ne čudi što se umetnikov način rada toliko odupire svim zadatim pravilima, dok zanatlijin podstiče standardizaciju i pravila. Razlika je u tome što umetnik nešto „stvara" umesto da samo „izrađuje", iako je i ta reč vrlo banalizovana pa svakom detetu i modnom kreatoru kažemo da imaju „stvaralačkog duha".

Ne treba isticati da je uvek bilo mnogo više zanatlija nego umetnika, jer je ljudska potreba za poznatim i očekivanim stvarima mnogo veća od njihove sposobnosti da upiju originalna, ali često duboko uznemirujuća iskustva koja pružaju umetnička dela. Verovatno svako od nas ponekad oseti potrebu da zađe u nepoznato, da stvori nešto originalno. S te strane, svi možemo da se osećamo poput potencijalnih umetnika – nemih Miltonâ lišenih slave. Ono što izdvaja pravog umetnika nije toliko želja za *traganjem*, koliko ona zagonetna sposobnost *pronalaženja* koju zovemo talenat. Često je zovemo i „nadarenost", čime želimo da kažemo kako je to svojevrstan dar neke više sile; ili pak „genije", što je prvobitno značilo da neka viša sila – neki „dobri demon" – živi u umetniku i deluje kroz njega.

Talenat ne smemo mešati sa sposobnošću. Sposobnost je potrebna zanatliji. To znači da je neko natprosečno dobar u obavljanju svog posla. Sposobnost je u velikoj meri postojana i specifična. Može prilično uspešno da se utvrdi određenim testovima koji nam omogućavaju da predvidimo izvođenje u budućnosti. S druge strane, čini se da je stvaralački talenat potpuno nepredvidiv. Može da se otkrije samo na osnovu već *prošlih* izvođenja, pa čak ni ona nisu dovoljan garant da će neki umetnik nastaviti da stvara kvalitetna dela. Pojedini umetnici dostignu stvaralački vrhunac sasvim rano u karijeri, a onda „presuše", dok drugi, posle sporog početka koji ne obećava previše, mogu da naprave zapanjujuće originalne radove u srednjim ili čak zrelim godinama.

Originalnost

Originalnost je ono što bez sumnje razdvaja umetnost od zanata. To je mera umetničke veličine ili pak značaja. Nažalost, vrlo ju je teško definisati. Uobičajeni sinonimi – jedinstvenost, novina, osveženje – ne pomažu nam naročito, a rečnici samo kažu da originalno delo ne sme biti kopija. Ako želimo da ocenjujemo umetnička dela po njihovoj originalnosti, problem nije u tome da li je neko delo originalno (očigledne kopije i reprodukcije uglavnom je lako odbaciti), već treba da se ustanovi *koliko* je ono zaista originalno.

Prave kopije obično se prepoznaju po svojim unutrašnjim osobinama. Ako su oni koji kopiraju savesni, proizvodiće zanatska dela. Izrada odaje rutinu i odudara od zamisli izvornog dela. Verovatno će biti i malih propusta koje možemo da uočimo uglavnom kao i štamparske greške u tekstu. Ali šta se događa kad veliki umetnici kopiraju jedni druge? Oni ne proizvode samo kopije u uobičajenom smislu reči, jer ne pokušavaju da postignu utisak duplikata. Naprotiv, oni to čine isključivo zbog sopstvenog usavršavanja pa precizno precrtavaju svoje uzore, ali na svoj način, i ni najmanje se ne ustručavaju pred drugim umetničkim delom niti ga se boje. Drugim rečima, oni „imitiraju" (ne kopiraju) svoje uzore.

Ipak, veza obično nije očigledna na prvi pogled. Čuvena slika Eduara Manea *Doručak na travi* (slika 4, str. 22) činila se takvim revolucionarnim delom kad je prvi put izložena pre više od 130 godina da je izazvala pravi skandal; umetnik se drznuo da prikaže nagu mladu ženu pored dva muškarca obučena u modernu, savremenu odeću. Ljudi su pretpostavili da je Mane nameravao da prikaže stvaran događaj. Tek je mnogo godina kasnije jedan istoričar umetnosti otkrio izvor tih likova: grupu klasičnih božanstava s bakroreza Markantonija Rajmondija, po motivu koji mu je napravio Rafael (slika 5). Odnos likova, toliko očigledan čim nam se na njega skrenula pažnja, nije bio uočen, jer Mane nije samo *preslikao* ili *predstavio* Rafaelovu kompoziciju. On je jednostavno *pozajmio* njene glavne crte i preneo likove u savremene okolnosti.

Da su njegovi savremenici to znali, *Doručak* bi im se činio nešto manje skandaloznim izletom, jer bi videli posvećenu Rafaelovu sen kako lebdi u blizini poput uzora. Za nas je glavni utisak posle poređenja taj da nam je staložen, vidni kvalitet Maneovih likova još očigledniji. Ali jesmo li zato donekle izgubili poštovanje prema njegovoj originalnosti? Tačno je da on „duguje" Rafaelu; međutim, sam način na koji je vratio zaboravljenu staru kompoziciju u život toliko je originalan i kreativan da se može reći kako je izdašno vratio dug. U stvari, Rafaelovi likovi su podjednako „izvedeni" kao i Maneovi. Potiču od još starijih izvora koji nas vode u drevnu rimsku umetnost, pa i dalje u prošlost (uporedi reljef *Rečni bogovi*, slika 6).

Tako Mane, Rafael i rimski rečni bogovi čine tri karike u lancu odnosa koji se diže iz daleke prošlosti i nastavlja se u budućnost – jer je *Doručak na travi* poslužio kao nadahnuće i novijim umetničkim delima. A to nije neki izuzetak. Sva umetnička dela svuda – da, čak i takva dela kao što je Pikasova *Glava bika* – deo su sličnih lanaca koji ih povezuju s njihovim prethodnicima. Ako je istina da „nijedan čovek nije ostrvo", isto se može reći i za umetnička dela. Svi ovi lanci stvaraju tkanje u kome svako umetničko delo zauzima svoje posebno mesto koje nazivamo *tradicijom*. Bez tradicije – reč izvorno znači predanje, „ono što nam je ostavljeno od predaka" – ne bi bila moguća ni originalnost. Jasno je da je Mane uzeo tradiciju kao polaznu tačku nameravajući da poveže svoju sliku s prošlošću dobro skrivenim citatima u svojoj „skandaloznoj" grupi i likom kupačice i pejzažom. Tradicija na određen način pruža čvrstu podlogu s koje umetnici izvode uzlet mašte. Mesto gde se dočekaju na noge potom će postati deo tkanja i poslužiće kao odskočna daska za nove skokove.

I nama je to tkanje tradicije podjednako važno. Bili je mi svesni ili ne, tradicija je okvir u kojem neizbežno stvaramo mišljenje o umetničkim delima i vrednujemo ih. Remek-delo je takvo da obogaćuje naše viđenje života i duboko nas dira. Štaviše, ono mora da izdrži i najpažljivije ispitivanje i da odoli probi vremena. Ne zaboravimo, međutim, taj pristup bi uvek trebalo da bude podložan proveri. Ukusi su se s vremenom uveliko menjali. Dela koja su

4. Eduar Mane. *Doručak na travi.* 1863. Ulje na platnu, 2,1 x 2,6 m. Muzej Orsej, Pariz



5. Markantonio Rajmondi, prema Rafaelu. *Parisov sud* (detalj).
Oko 1520. Bakrorez. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Fondacija Rodžers, 1919.



6. *Rečni bogovi.* Detalj s rimskog sarkofaga, treći vek,
Vila Mediči, Rim

se nekad smatrala temeljima tradicije kasnije su odbačena, dok se neka druga koja su bila zanemarena ili čak prezrena sada čine važnim. Tako se „kanon", odnosno temeljni uzor zapadne umetnosti, neprestano menja, nije statičan i nedodirljiv. Jedan od razloga te promene jeste preterana izloženost umetničkih dela koja je masovnom prodajom u trgovinskoj mreži svela najveća remek-dela na svakodnevne predmete. Leonardova *Mona Liza,* Rodenov *Mislilac* i Munkov *Krik* nalaze se u mnogobrojnim reklamama, na šaljivim dopisnicama i slično, pa su ta dela postala žrtve sopstvene slave.

Ako originalnost čini razliku između umetnosti i zanatstva, tradicija služi kao mesto susretanja tih dveju delatnosti. Većina umetnika započinje na nivou zanatlije, oponašanjem drugih umetničkih dela. Na taj način oni malo-pomalo upijaju umetničku tradiciju svog vremena i okruženja sve dok u njoj čvrsto ne stanu na noge, ali samo oni stvarno nadareni nadmaše taj stepen uobičajene sposobnosti i postanu stvaraoci. Najzad, nikog ne možemo da naučimo kako da stvara već samo kako da prolazi kroz faze stvaranja. Mladi talentovani umetnik s vremenom će postići ono pravo. Početnik ili student umetnosti zapravo se uče veštini i tehnici: već ustaljenom načinu crtanja, slikanja, rezbarenja, dizajna – ustaljenom načinu *viđenja.*

Bez obzira na to, jedna od odlika koje čine umetnika velikim jeste njegovo besprekorno tehničko izvođenje. Drugi umetnici, koji se dive njegovom delu i pokušavaju da ga oponašaju, prepoznali su taj nadmoćni talenat. To ne znači da je dovoljna samo veština. Daleko od toga! Akademski slikari i skulptori devetnaestog veka bili su najveštiji umetnici u istoriji – ali i najdosadniji. Ipak, nema remek-delâ bez besprekornog tehničkog umeća. Ona se uvek odlikuju prvorazrednom izradom.

Kad potencijalni umetnici naslute kako nisu dovoljno nadareni da bi postigli uspeh kao slikari, skulptori ili arhitekti, mnogi od njih se late nekog od specijalizovanih područja koje zajednički nazivamo „primenjene umetnosti". Tu mogu da postignu uspeh koji je umetnički manje riskantan: u ilustraciji, grafičkom ili industrijskom dizajnu, u unutrašnjem uređenju. Primenjene umetnosti su dublje upletene u naš svakodnevni život, zato se obraćaju mnogo široj publici nego slikarstvo ili pak skulptura. Njihova svrha je, kao što im i samo ime kaže, da ulepšaju korisne predmete – što je važan i vredan zadatak. Ambiciozniji na tom polju imaju nekih mogućnosti za originalnost, ali protok stvaralačkih napora osujećen je činiocima kao što su cena i dostupnost materijala ili pak proizvodnih postupaka, kao i opšteprihvaćenim stavovima o tome šta je korisno, prikladno ili poželjno.

Ipak, često je teško uočiti razliku između „čiste" i primenjene umetnosti. Srednjovekovno slikarstvo, na primer, u velikoj meri je „primenjeno" u tom smislu što ukrašava površine koje služe u druge, praktične svrhe – zidove, stranice knjiga, prozore, nameštaj. Isto se može reći i za brojne antičke i srednjovekovne skulpture. Grčke vaze, iako namenjene svakodnevnoj upotrebi, ponekad su oslikavali umetnici izuzetnog talenta. Zaista, istorija primenjene umetnosti prepuna je umetnika od formata. Kako to može biti ako su umetnost i zanatstvo toliko razdvojeni? Razlog leži u tome da ono što definiše umetnost nije nikakva razlika u materijalima niti tehnikama primenjenih umetnosti, već je to spremnost da se rizikuje u traganju za odvažnim, novim idejama. U arhitekturi se razlika između umetnosti i primenjene umetnosti potpuno ruši, jer projektovanje svake zgrade – od seoske kućice do katedrale – odražava spoljašnja ograničenja koja nameću praktična svrha zdanja, gradilište, cena, materijali i tehnologija. (Jedina „čista" arhitektura jeste zamišljena, nesagrađena arhitektura.) Tako je arhitektura, gotovo po definiciji, primenjena umetnost, ali je i jedan od glavnih rodova umetnosti (za razliku od drugih primenjenih umetnosti, koje se često nazivaju „sporedne umetnosti").

Grafika koja obuhvata sve načine likovnog izražavanja osim slikarstva, naročito one koji se više temelje na liniji nego na boji, zaseban je slučaj. Crteži su originalna umetnička dela; to znači da su oni stvoreni isključivo umetnikovom rukom. Kod grafičkih otisaka je, međutim, odnos između umetnika i slike složeniji. Grafike nisu jedinstvene slike, nego mnogostruki otisci slika mehanički načinjeni na papiru ili nekom drugom odgovarajućem materijalu. Možda razlika između originala i kopije kod grafike ipak i nije toliko bitna. Grafičari obično moraju da prekopiraju na ploču kompoziciju koja je prethodno nacrtana – bilo njihovom rukom, bilo tuđom. Od samog početka mnoge grafike su, barem delimično, izradile zanatlije čija je tehnička veština neophodna za ostvarivanje željenog rezultata. Naročito su drvorez i bakrorez tradicionalno zavisili od veštine izvođenja, što može da objasni zašto se tako malo stvaralačkih genija bavilo njihovom izradom – mahom su bili zadovoljni kad bi drugi napravili otiske na osnovu njihovih crteža. Iako grafika ne iziskuje umetnikov angažman tokom čitavog postupka, obično je potrebno njegovo nadgledanje, pa i aktivno učestvovanje, tako da se taj način rada može smatrati saradnjom. *Parisov sud* na slici 5, primer je takvog dela. Rafael je toliko cenio Markantonijeve osećajne interpretacije svojih slika da je počeo za njega da pravi crteže koje je ovaj pretvarao u bakroreze – a takvu povlasticu nije uživao nijedan drugi grafičar. Budući da je Rafael osmislio taj prizor upravo imajući na umu Markantonija, njegov doprinos je jednako važan i ništa manje originalan od Rafaelovog.

Značenje i stil

Zašto ljudi stvaraju umetnost? Jedan od razloga sigurno je neodoljiva potreba ukrašavanja sebe i svoje okoline. I jedno i drugo sadrži želju ne toliko da svet prilagode sebi, koliko da oblikuje sebe i svoje okruženje na prikladniji način. Umetnost je mnogo više od ukrasa. Ona je ispunjena smislom, koliko god to ponekad bilo neprimetno i nejasno. Šta podrazumevamo pod smislom? Taj pojam obuhvata ne samo temu likovnog dela i doslovno značenje (ikonografiju) nego i pojavnost, jer su i vizuelni elementi puni značenja. Umetnost omogućava da prenesemo naše viđenje sveta onako kako to ne može da se izrazi drugim sredstvima. U umetnosti, kao i u jeziku, ljudska bića su u prvom redu stvaraoci simbola kojima se složene misli prikazuju na nov

način. Likovnu umetnost ne smemo posmatrati kao prozu, već kao poeziju kojoj je dopušteno prekrajanje svakodnevnog rečnika i sintakse da se izraze nova, često i višeslojna, značenja i raspoloženja. Umetničko delo više nagoveštava nego što očigledno pokazuje. Ono položajem tela delimično sugeriše značenje, izraz lica, alegoriju i slično. Kao i u poeziji, vrednost umetničkog dela podjednako je sadržana kako u onome što kazuje tako i u načinu na koji to čini.

Ali šta to umetnost pokušava da izrazi? Likovni umetnici retko nam to jasno govore, jer je samo delo poruka o tome. Kad bi mogli rečima da izraze ono što žele, onda bi bili pisci, a ne likovni umetnici. Srećom, neki likovni simboli toliko se redovno pojavljuju u vremenu i prostoru da se mogu smatrati univerzalnim. Uprkos tome, njihovo precizno značenje unutar pojedine kulture sasvim je određeno, što doprinosi neverovatnoj umetničkoj raznovrsnosti.

Smisao ili sadržaj umetnosti neodvojiv je od njenog formalnog značenja, odnosno stila. Reč *stil* potiče od reči *stilus* koja označava sredstvo za pisanje starih Rimljana. Izvorno se to odnosilo na određeni način pisanja – na oblik slova, ali i na izbor reči. Danas *stil* označava poseban način na koji je nešto načinjeno na bilo kom području ljudske delatnosti. Većinom ima pozitivan prizvuk: „imati stila" znači odlikovati se, isticati se. Ono što ima stila poseduje i razumljivost i jedinstvo.

U likovnim umetnostima stil znači poseban način na koji su odabrani i raspoređeni elementi nekog umetničkog dela. Proučavanje stila vrlo je važno istoričarima umetnosti. Ne samo da im podrobna analiza i poređenje otkrivaju kad je, gde i ko je stvorio neko delo, nego im omogućava i razumevanje umetnikove namere koju je izrazio stilom određenog dela, njegovim izgledom. Ta namera zavisi kako od umetnikove ličnosti tako i od konteksta – vremena i okruženja. Zato istoričari umetnosti govore o „istorijskim stilovima" ako se bave obeležjima koja razlikuju, na primer, egipatsku umetnost uzetu u celini od grčke umetnosti. Štaviše, unutar tih širokih stilskih okvira oni razlikuju stil pojedine istorijske faze, na primer umetnost stare egipatske dinastije. Gde god je to moguće, oni razlikuju i nacionalne i lokalne stilove unutar određenog razdoblja, sve do ličnog stila pojedinog umetnika, pa se čak i lični stil ponekad može dalje deliti na stil pojedine etape u razvoju istog umetnika. Mogućnost uspešne kategorizacije zavisi od stepena unutrašnje koherentnosti i osećanja kontinuiteta u građi kojom se bave. Zato, kao i u jeziku, ako želimo da dobro razumemo umetnost, to zahteva od nas da se pozabavimo stilom i specifičnostima zemlje, određenog razdoblja, pa i pojedinog umetnika.

Stil mora da odgovara *nameri* dela. Nije uvek lako prihvatiti tu ideju. Zapadnjaci su navikli na tradiciju naturalističkog stila, prema kojem umetnost treba da što vernije podražava prirodu. Ali precizno oponašanje vizuelnih pojava, koje nazivamo iluzionizmom, samo je jedan od načina izražavanja umetnikovog shvatanja stvarnosti. Čini se da je istina relativan pojam, jer nije reč samo o onome što nam govore oči već i o idejama kroz koje se filtriraju naša opažanja. Zato nema smisla veličati realizam (pojam kojim se ponekad označava vernost predmetu iz života, za razliku od naturalizma, premda većina ljudi koristi podjednako oba termina). Prednost realizma je što na prvi pogled *izgleda* razumljiviji. Njegova slaba strana jeste što je figurativna umetnost, kao i proza u književnosti, uvek barem donekle vezana uz doslovno značenje i izgled sveta koji nas okružuje. Realizam je zapravo u istoriji umetnosti izuzetak, pa nije čak ni nužan za njenu svrhu. Svaka slika je odvojena i samodovoljna realnost koja ima svoju namenu i svoja specifična pravila određena umetnikovom kreativnošću. Čak i najuverljivija iluzija proizvod je umetnikove mašte i shvatanja, pa uvek moramo da se zapitamo zašto je odabrana baš ova tema i zašto je obrađena baš na ovaj način, a ne na neki drugi.

Samoostvarenje i publika

Nastanak umetničkog dela snažno je lično iskustvo, i umetnik može da radi u samoći i da odbije da ikom pokaže delo koje nije dovršio. Pa ipak, završni stepen uspešnog „porođaja" jeste pokazivanje dela javnosti. Umetnici ne stvaraju samo za sopstveno zadovoljstvo nego žele da ih i drugi vrednuju. U suštini, stvaralački čin nije dovršen dok delo ne nađe svoju publiku. Najzad, umetnička dela i postoje zato da bi nam se svidela, a ne da o njima raspravljamo.

Ta prividna protivrečnost biće razrešena kad bliže objasnimo šta shvatamo pod pojmom „publike". Umetniku nije važna publika kao statistički broj. To mora da bude njegova lična publika. Njemu je važno da ona prepozna kvalitet, a ne brojnost posetilaca. Njegovu publiku, u krajnjem slučaju, čini samo jedna ili dve osobe čije mu mišljenje nešto znači. U načelu, umetniku je potreban i pokrovitelj koji će kupiti njegovo delo i pružiti mu, osim moralne, i materijalnu podršku. Za razliku od potrošača primenjene umetnosti, na primer, koji na osnovu iskustva zna šta će dobiti kad kupi neki zanatski predmet, umetnička publika je kritična, nepostojana, puna osećanja, spremna da stvara sud. Ona je bez obaveza, može nešto da prihvati ili odbaci, tako da je sve što umetnik izloži – na proceni: niko unapred ne može da zna kako će delo biti prihvaćeno. Zato između umetnika i publike vlada napetost koje nema između zanatlije i potrošača njegove robe.

Publika, čije je odobravanje tako važno umetnicima, nije masovna i sasvim je posebna. Nju mogu činiti drugi umetnici, pokrovitelji umetnosti, kritičari i zainteresovani gledaoci. Ono što im je zajedničko jeste ljubav prema umetnosti – u isti mah stručna i oduševljena, što daje posebnu težinu njenim sudovima. Oni su, jednom rečju, poznavaoci umetnosti, ljudi čiji autoritet počiva na iskustvu i znanju. Zapravo nema oštre granice između stručnjaka i laika; nekad je u pitanju samo mala razlika.

Ukusi

Odrediti šta je umetnost i proceniti umetničko delo dva su zasebna problema. Kad bi postojao neki apsolutno pouzdan način razlikovanja umetnosti i neumetnosti, ona

ipak ne bi obavezno pomogla u vrednovanju dela. Ljudi spajaju ta dva problema u jedan. Kad pitaju: „Zašto je to umetnost?", često u stvari misle: „Zašto je to *dobra* umetnost?" Koliko puta smo čuli kako se to pitanje postavlja pred nekim čudnim, uznemirujućim delom u muzeju ili na izložbi! Ono ima prizvuk ljutnje, jer pitanje podrazumeva da gledalac ne smatra kako gleda umetničko delo, nego da stručnjaci – kritičari, kustosi, istoričari umetnosti – smatraju da je to to, jer ga inače ne bi izlagali javnosti. Očigledno se kriterijumi stručnjaka veoma razlikuju od kriterijuma drugih. Ljudi žele nekoliko jednostavnih i jasnih pravila u koja mogu da se pouzdaju. Onda će možda naučiti da vole ono što vide – naučiće „zašto je to umetnost". Ali budući da stručnjaci ne daju precizna pravila, laik će verovatno pribeći poslednjem odbrambenom stavu: „Možda ne znam ništa o umetnosti, ali bar znam šta mi se sviđa."

Ta fraza je velika prepreka na putu razumevanja između stručnjaka i laika. Sve donedavno nije postojala potreba da dve strane komuniciraju jedna s drugom. Široke mase nisu imale pravo glasa na području umetnosti, pa nisu mogle da deluju na procene stručnjaka. Danas su obe strane svesne prepreke koja postoji među njima i potrebe da se ona sruši. Pogledajmo o kakvoj je prepreci reč i na kojim prećutnim pretpostavkama ona počiva.

Činjenica da je umetnost složena i u mnogo čemu zagonetna ljudska delatnost, za koju čak i stručnjaci oprezno nude samo delimična objašnjenja, donekle potvrđuje stav: „Ne znam ništa o umetnosti". Ali zar zaista ima ljudi koji baš ništa ne znaju o umetnosti? Odgovor je „ne" za gotovo sve odrasle ljude koji svakako moraju znati nešto o tome, kao što svako zna bar nešto o politici ili privredi, ma koliko bio nezainteresovan za svakodnevne probleme današnjice. I umetnost je utkana u svakodnevicu i s njom se stalno susrećemo, pa bile to samo korice časopisa ili knjiga, reklamni plakati, ratni spomenici, televizija ili građevine u kojima živimo, radimo ili obavljamo bogosluženje. Većina te umetnosti poprilično je lošeg kvaliteta – umetnost iz treće ili četvrte ruke, obezvređena neprestanim ponavljanjima dela i ona predstavlja zajednički imenitelj ukusa širokih masa. Pa ipak, i to je nekakva umetnost, a kako je to jedina umetnost koju većina ljudi poznaje, ona oblikuje njihove poglede na umetnost uopšte. Kad kažu: „Znam šta mi se sviđa", zapravo misle: „Volim ono što poznajem (a nelagodno se osećam pred svim što ne poznajem)". Ukus široke publike nije njen lični izbor, već joj je nametnut navikom i kulturom. Ljudima je odvajkada svojstveno da vole ono što poznaju, a gaje nepoverenje prema novom i nepoznatom. O prošlosti misle kao o „dobrim starim vremenima", a budućnost im izgleda prepuna opasnosti.

Ali zašto se toliki ljudi zalažu za ideju ličnog izbora u umetnosti kad to zapravo ne vole? U igri je još jedna prećutna pretpostavka koja glasi otprilike ovako: „Budući da je umetnost tako 'nesavladiva' tema, oko koje se čak i stručnjaci razilaze, moje mišljenje vredi koliko i njihovo. To je pitanje ličnog ukusa. U stvari, moje mišljenje je možda i bolje od njihovog, jer ja kao laik reagujem na umetnost neposredno, bez zamršenih činjeničnih i teorijskih prepreka. Verovatno nešto nije u redu s umetničkim delom koje samo stručnjak može da proceni." Naprotiv, stručnjaci cene umetnost više od drugih ljudi baš zato što je poznaju. Stručnost zahteva otvoren duh i razvija sposobnost doživljavanja novog. Zato, kako se znanje pojedinca povećava tako on počinje da voli mnogo više stvari nego što je u početku smatrao mogućim. Postepeno stiče hrabrost da stvori lična uverenja, pa konačno može donekle opravdano da kaže kako zna šta voli.

POSMATRANJE UMETNOSTI

Vizuelni elementi

Živimo u obilju slika koje govore o kulturi i obrazovanju u modernoj civilizaciji. Taj „vizuelni pozadinski šum" koji podržava neviđena medijska eksplozija, postao je deo našeg svakodnevnog života i mi na njega računamo. S vremenom smo postali manje osetljivi i na samu umetnost. Svako može da kupi sliku ili reprodukciju i ukrasi sobu gde često visi – možda i s pravom – neprimećena. Nije čudo što i na umetnost u muzeju gledamo podjednako površno. Prelećemo pogledom s jednog izloženog predmeta na drugi, na brzinu ih procenjujući kao jela izložena u restoranu za samoposluživanje. Nakratko ćemo se zaustaviti pred poznatim remek-delom za koje smo čuli da bi mu se trebalo diviti, a zatim ćemo nemarno da se prošetamo kroz galeriju punu podjednako lepih i važnih dela. Videćemo ih, ali ih nećemo gledati. Posmatranje velikih umetničkih dela nije lak zadatak, jer ona retko kad spremno otkrivaju svoje tajne. Neko delo će na nas da ostavi utisak onog trenutka kad ga ugledamo, ali ćemo doživljeno shvatiti tek kad vremenom prostruji kroz sve kutke naše mašte. Događa se da nešto što nam je na prvi pogled bilo odbojno ili zbunjujuće posle mnogo godina ispliva kao jedan od naših najvećih umetničkih doživljaja. Kako mnogo toga stvara umetničko delo, ono postavlja našim sposobnostima iste zahteve kakve je postavljalo autoru koji ga je stvorio. Zato moramo biti sposobni da reagujemo na njega na više nivoa. Ako nameravamo da dobijemo više od umetnosti, moraćemo naučiti da gledamo i razumno, a to je najteži od svih zadataka. Neće uvek pored nas biti neko ko može da nam pomogne. Na kraju, recimo da je suočavanje gledaoca s umetničkim delom usamljenički čin.

Razumevanje umetničkog dela počinje pažljivom procenom njegovog izgleda. Likovnim umetnostima može da se pristupi vrednovanjem potpuno vizuelnih elemenata: crteža, boje, svetla, kompozicije, forme i prostora. Te elemente sadrži svako umetničko delo. Njihov učinak je vrlo različit s obzirom na sredstvo (tj. na fizičku građu od koje se sastoji umetničko delo) i na tehniku, koji zajedno pomažu da se odrede mogućnosti i ograničenja umetnikovog dostignuća. Zato ćemo u raspravu uvesti četiri osnovne grane likovnih umetnosti: grafiku, slikarstvo, skulpturu i arhitekturu. (O tehničkim vidovima najčešće korišćenih sredstava raspravlja se u pojedinim delovima teksta i u pojmovniku na kraju knjige.) Međutim, iako se o liniji raspravlja u vezi s crtežom, ne znači da ona nije podjednako



7. Rembrant. *Zvezda kraljeva,* oko 1642. Pero i smeđi pigment (bister), gvaš na papiru, 20,3 x 32,4 cm
Britanski muzej, London

važna u slikarstvu i skulpturi. Isto tako, premda se o formi raspravlja u vezi sa skulpturom, ona je bitna i u slikarstvu, crtežu i arhitekturi.

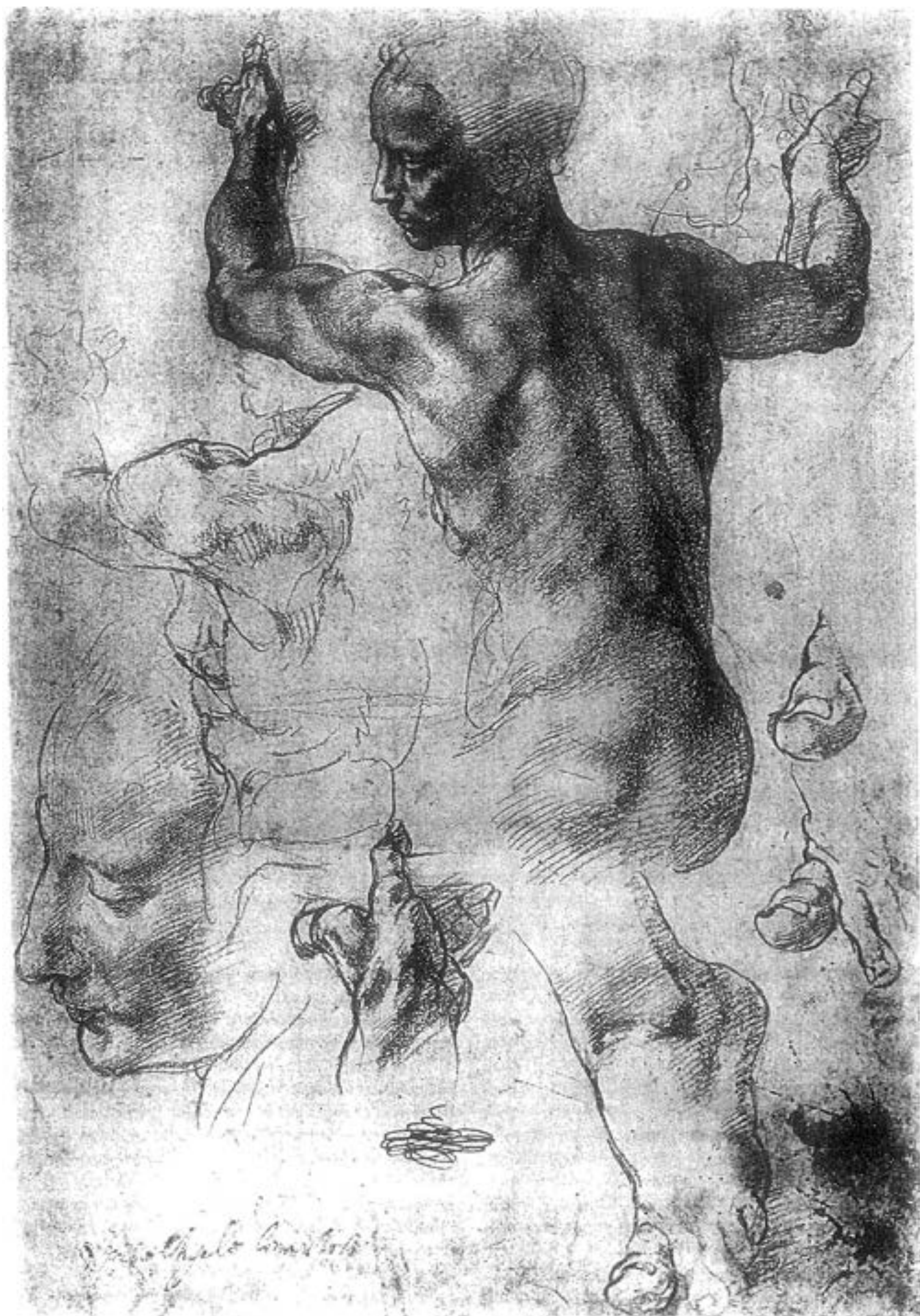
Vizuelna analiza pomaže nam da ocenimo lepotu nekog remek-dela, ali moramo paziti da ne zapadnemo u zamku pojednostavljenog pristupa koji se služi formulama. Svaki estetski „zakon" koji je dosad ponuđen pokazao se kao sumnjiva vrednost i prepreka razumevanju umetnosti. Čak i kad bi se pronašao valjan „zakon" – što do danas nije bio slučaj – on bi verovatno bio tako uopšten da bi se pokazao nekorisnim u suočavanju sa složenošću umetničkog dela. Moramo imati na umu da je ocenjivanje umetnosti više od estetskog uživanja. Ono se sastoji u razumevanju smisla umetničkog dela. I podsetimo se na kraju da se nijedno delo ne može razumeti izvan njegovog istorijskog konteksta.

LINIJA. Linija je osnovni likovni element. Većina umetničkih dela u početku je zamišljena kao skica. Prisutnost crteža podrazumeva se čak i kad se ne koristi u opisu forme. Znamo da već deca počinju da škrabaju, pa se linija uopšteno smatra elementarnim sastojkom umetnosti. Ali da crtati nije tako lako kako se čini, posvedočiće svako ko je gledao dete kako se muči oblikujući figuru olovkom ili bojicom. Liniji se oduvek divimo zbog njene opisne vrednosti, dok se njena izražajna vrednost često zanemaruje. Pa ipak, linijom se mogu stvoriti najrazličitiji efekti.

Crtež je linija u najčistijem obliku. Poštovanje crteža kao samostalnog umetničkog dela potiče iz doba renesanse kad je prvi put dostojno vrednovan umetnikov stvaralački duh, a papir počeo da se proizvodi u velikim količinama. Stil crtanja može biti isto toliko ličan kao i rukopis. Naziv grafička umetnost koji se često odnosi na crteže i grafike, potiče od grčke reči *graphos,* pisanje. Kolekcionari cene crteže jer oni neposredno upućuju na umetnikovo nadahnuće. Njima umetnik beleži svoju misao, što ih čini vrednim i jedinstvenim za istoričara umetnosti. Crteži, naime, svedoče o razvoju dela od ideje do završetka.

Sami umetnici smatraju crteže nekom vrstom beleški. Neke odbacuju kao beskorisne, dok druge čuvaju kao zbirku motiva i studija za kasniju upotrebu i razradu. Rembrant je bio plodan crtač koji je neprestano beležio svoje viđenje svakodnevnog života i zapisivao ideje koje će kasnije razviti. Njegova upotreba linije vrlo je izražajna. Mnoge njegove skice urađene su perom i mastilom kojim je zapanjujućom neposrednošću beležio svoje najintimnije misli. U *Zvezdi kraljeva* (slika 7), jednom od veoma razrađenih crteža, Rembrant je jezgrovito prikazao suštinu svakog položaja tela i izraza – pas je, na primer, izveden samo s nekoliko poteza pera – pa ipak svaki lik ima svoju posebnost. Rembrantovo slikarsko umeće tako je snažno da možemo živo zamisliti svaki pokret majstorove ruke.

Kad utvrdi osnovnu zamisao, umetnik može da je razvije u celovitu studiju. Mikelanđelove studije (slika 8) libijske Sibile za tavanicu Sikstinske kapele vrlo su lep crtež. Izveden je mekšim sredstvom – crvenom olovkom preko linije pera s mastilom koje je upotrebljavao za grube skice. Nijansa krede slična je teksturi pûti i izražava igru svetlosti i senki po golom telu, što figuri daje snažnu čulnost. Naglašeni potezi koji određuju svaki deo forme tako su važni za pojmovni koncept i oblikovni postupak svih Mikelanđelovih slika i crteža da će od njegovog vremena crtež uvek biti usko povezan s „intelektualnom" stranom umetnosti.



8. Mikelanđelo. *Studije za libijsku Sibilu,* oko 1511. g. Crvena kreda na papiru, 28 x 21,3 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Kupljeno. Zaostavština Džozefa Pulicera. 1924. g.



9. Mikelanđelo. *Libijska Sibila*, figura na tavanici Sikstinske kapele. 1508–1512. Freska. Sikstinska kapela, Vatikan, Rim

U skladu s praksom tog doba, Mikelanđelo je običavao da oblikuje ženske aktove na osnovu muških koje je crtao prema modelima. Za njega je jedino junačko muško nago telo posedovalo fizičku veličanstvenost potrebnu da izrazi zastrašujuću snagu lika kao što je mitska proročica (Sibila). Kao i na ostalim svojim crtežima, Mikelanđelo se usredsredio na torzo. Temeljno bi proučio muskulaturu, a onda bi se posvetio pojedinostima kao što su šake i nožni prsti. Kako u toj pozi nema ni traga oklevanju, možemo da budemo sigurni kako je umetnik već tada imao čvrstu koncepciju dela. (Ona je verovatno rešena u nekom ranijem crtežu.) Zašto se toliko trudio, kad je završna varijanta Sibile uglavnom odevena i gleda se s prilične udaljenosti odozdo? Mikelanđelo je, očigledno, verovao da samo proučivši celu anatomiju, može da bude siguran u potpunu uverljivost lika. Završena freska (slika 9) izražava nadljudsku snagu figure koja s krajnjom lakoćom podiže debelu knjigu s proročanstvima.

BOJA. Svet je prepun boja, ali dok je boja samo dodatni element grafike, a koji put i skulpture, ona je nezaobilazna u svim oblicima slikarstva. To vredi čak i za tonalnost koja naglašava tamne, neutralne nijanse sivog i smeđeg. Od svih likovnih elemenata boja je bez sumnje najizražajnija – ali i najneuhvatljivija. Zato je privlačila pažnju istraživača i teoretičara još od sredine devetnaestog veka. Zajedno s postimpresionistima i u novije doba umetnicima op-arta, teoretičari pokušavaju da svoje poznavanje boje uklope u perceptivne i umetničke zakone paralelne zakonima optike. I Van Gog i Sera razvili su zamršene kolorističke sisteme, od kojih je prvi sasvim ličan, dok drugi nastoji da bude „naučan". Često smo čitali kako crvena boja deluje kao da dolazi prema nama, dok se plava povlači; da je crvena žestoka i strastvena, a plava tužna. Boja kao neposlušno dete odbija, međutim, da se podvrgne bilo kakvoj zakonitosti. Ta pravila vrede samo onda kad ih slikari svesno primenjuju.

10. Ticijan. *Danaja.* Oko 1544–1546. Ulje na platnu, 120 x 172 cm. Muzej i nacionalna galerija Kapodimontea, Napulj

Uprkos brojnim teorijama, uloga boje u umetnosti počiva pre svega na njenoj čulnoj i emotivnoj privlačnosti za razliku od linije, za koju obično smatramo da ima racionalna obeležja. Dobre strane linije nasuprot boji tema su rasprave koja se prvi put razvila između Mikelanđela i Ticijana, njegovog velikog savremenika iz Venecije. Ticijan je bio i dobar crtač – i tu je bio pod Mikelanđelovim uticajem. Pa ipak je stao na čelo kolorističke tradicije koja vodi od Rubensa i Van Goga do apstraktnog ekspresionizma dvadesetog veka. *Danaja* (slika 10), naslikana sredinom duge Ticijanove karijere, u vreme njegovog boravka u Rimu, pokazuje uticaj Mikelanđelove figure *Noć* na grobnici Đulijana de Medičija (slika 616). Priča se da je Mikelanđelo, kad ju je video, pohvalio Ticijanove boje i stil, ali je kritikovao njegov odnos prema crtežu. Možemo da shvatimo Mikelanđelovo nezadovoljstvo, jer je Ticijan preoblikovao njegovu statuu na čulan način, slikarskom primenom „glasnih" boja koje su obeležje njegovog dela.

Iako je Ticijan bez sumnje prethodno razrađivao osnove kompozicije na crtežima, oni nisu sačuvani. Očigledno nije prenosio crteže na platno, već je radio direktno na njemu, unoseći sitne izmene i doterujući ga tokom rada. Menjajući gustoću pigmenta, slikar je uspeo da neobjašnjivo precizno uhvati teksturu Danajine puti koja se jasno razlikuje od posteljine i pokrivača. Da bi dobio to obeležje opipljivosti, Ticijan je površinu načinio poput glazure



11. Pablo Pikaso. *Devojka pred ogledalom.* Mart 1932.
Ulje na platnu, 162,3 x 130,2 cm.
Muzej moderne umetnosti, Njujork
Poklon Pegi Gugenhajm



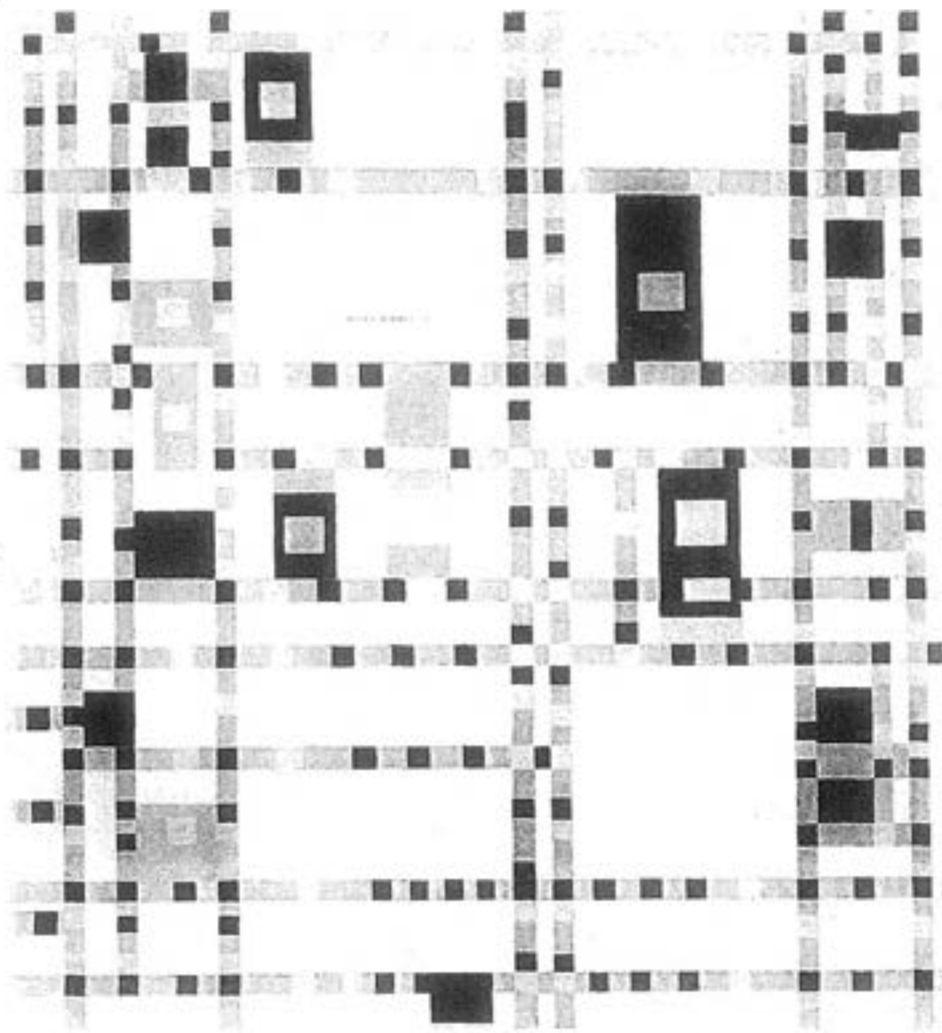
12. Karavađo. *David s Golijatovom glavom*. 1607. ili 1609/1610. Ulje na platnu, 125,1 x 100,1 cm. Galerija Borgeze, Rim

tankih premaza. Igra između tih slojeva rezultira raskošnom i složenom bojom; oslikana površina postaje tanka, gotovo prozirna, poput oblaka u čijem se liku Jupiter pojavio smrtnoj ženi, a onda se postepeno, kao paučina, rasplinjava u nebo.

Boja je tako snažno sredstvo da se ne treba oslanjati na sistem kako bi delovala magično u umetnosti. Po debelim konturama jasno je da je Pikaso najpre zamislio *Devojku pred ogledalom* kao oblik; pa ipak, slika nema smisla ako je reprodukujemo u crno-beloj tehnici. Pikaso je sa svojim oblicima postupao kao da se radi o poljima vitraža koja prave veselu ukrasnu šemu. Motiv mlade žene koja posmatra svoju lepotu potiče još iz doba antičke umetnosti, ali je retko naslikana ovako uznemirujuće. Pikasova devojka nije nimalo spokojna. Njeno lice je podeljeno na dva dela: jedan je mračan, a drugi je kao maska čije boje odaju strastvena osećanja. Ona rukom poseže prema ogledalu da dotakne svoju sliku, pokretom punim čežnje i strepnje.

Svi se prenemo kad neočekivano ugledamo svoj lik u ogledalu, jer se njegov odraz često kosi sa slikom koju imamo o sebi. Kod Pikasa se ta viša istina naslućuje na nekoliko načina. Kao što pravo ogledalo, umesto da odrazi stvarnu sliku, unosi vlastite promene, tako i ovo menja devojčin način gledanja i otkriva dublju stvarnost. Čini se kao da ona ne ispituje samo svoju fizičku stvarnost nego da istražuje svoju seksualnost. Ogledalo je niz suprotstavljenih osećanja izraženih pre svega rasporedom boja na devojčinom odrazu. Uokvirene intenzivnom plavom, bordo i zelenom bojom, devojčine crte snažno se odražavaju u ogledalu. Jasno se vidi suza na njenom obrazu. Ali je genijalni potez slikanje zelene tačke koja sija posred devojčinog čela i sugeriše teskobu njenog suočavanja sa sopstvenom unutrašnjošću. Pikaso je sigurno poznavao teoriju po kojoj su crveno i zeleno komplementarne boje koje jedna drugoj pojačavaju dejstvo. Međutim, teško da ga je taj „zakon" nagnao da izabere zeleno kojim će prikazati devojčinu psihu. Taj izbor je bez sumnje rezultat slikarske i ekspresivne potrebe za izražajnošću.

SVETLOST. Umetnost uglavnom koristi delovanje svetlosnog odbleska, a ne direktno svetlo iz svetlosnog izvora. (Među malobrojnim izuzecima jesu moderne svetlosne instalacije, npr. laserske.) Umetnici direktnu svetlost prikazuju na nekoliko načina. Božanska svetlost, na primer,



13. Pit Mondrijan. *Brodvej bugivugi.* 1942–1943. Ulje na platnu, 127 x 127 cm.
Muzej moderne umetnosti, Njujork
Anonimni darodavac

ponekad se prikazuje zlatnim zracima, a ponekad oreolom. Sveća ili baklja mogu biti naslikane kao izvor svetlosti u tamnom unutrašnjem prostoru ili u noćnom prizoru. Najčešće se ta svetlost ne prikazuje direktno, već se njena prisutnost naslućuje po promeni kvaliteta svetlosnog odraza od tamnog prema svetlom. Oštre suprotnosti svetlosti i senke (poznate kao *chiaroscuro*) povezuju se s baroknim majstorom Karavađom kome je to osnovno stilsko obeležje. U *Davidu s Golijatovom glavom* (slika 12), on koristi *kjaroskuro* da naglasi dramatičnost. Snažan svetlosni mlaz iz nevidljivog izvora levo služi za oblikovanje forme i teksture. Mestimično osvetljavanje daje Davidovom liku, kao i jezivoj Golijatovoj glavi, neverovatnu neposrednost. Ovde svetlo služi kao sredstvo stvaranja uverljive iluzije nadrealne Davidove prisutnosti. Slikarski prostor neodređene dubine proteže se izvan ravni slike i stapa se s našim prostorom, uprkos okviru koji preseca lik. Perspektivno skraćena ruka s Golijatovom glavom kao da se iz tamne pozadine pruža prema gledaocu. Uprkos toj očiglednoj teatralnosti, slika je prigušena: čini se da David posmatra Golijata s mešavinom tuge i sažaljenja. Odsečena glava je autoportret, a ta mučna slika pruža tragičnu ličnu viziju autora koja će se ubrzo i ostvariti. Nedugo nakon što je naslikao Davida, Karavađo je u dvoboju ubio čoveka, zbog čega je bio prisiljen da provede ostatak svoga kratkog života u bekstvu.

Svetlost se može sugerisati i bojom. Na slici *Brodvej bugivugi* (slika 13) Pit Mondrijan koristi belu i tri primarne boje – crvenu, žutu i plavu – da prikaže direktnu svetlost. Slika slavi njegovo oduševljenje kulturom koju je otkrio u Americi, u koju se iselio za vreme Drugog svetskog rata iz rodne Holandije. Igra boja podseća na neverovatan uspeh na koji su živahni ritmovi svetla i muzike naišli u doba džeza u noćnim klubovima Njujorka. *Brodvej bugivugi* ravan je kao i platno na kojem je naslikan. Mondrijan je poslagao svoje obojene „pločice" u obliku rastera koji liči na plan grada. Kao i na srednjovekovnim rukopisnim minijaturama (slika 352), kompozicija potpuno počiva na površini u ravni.

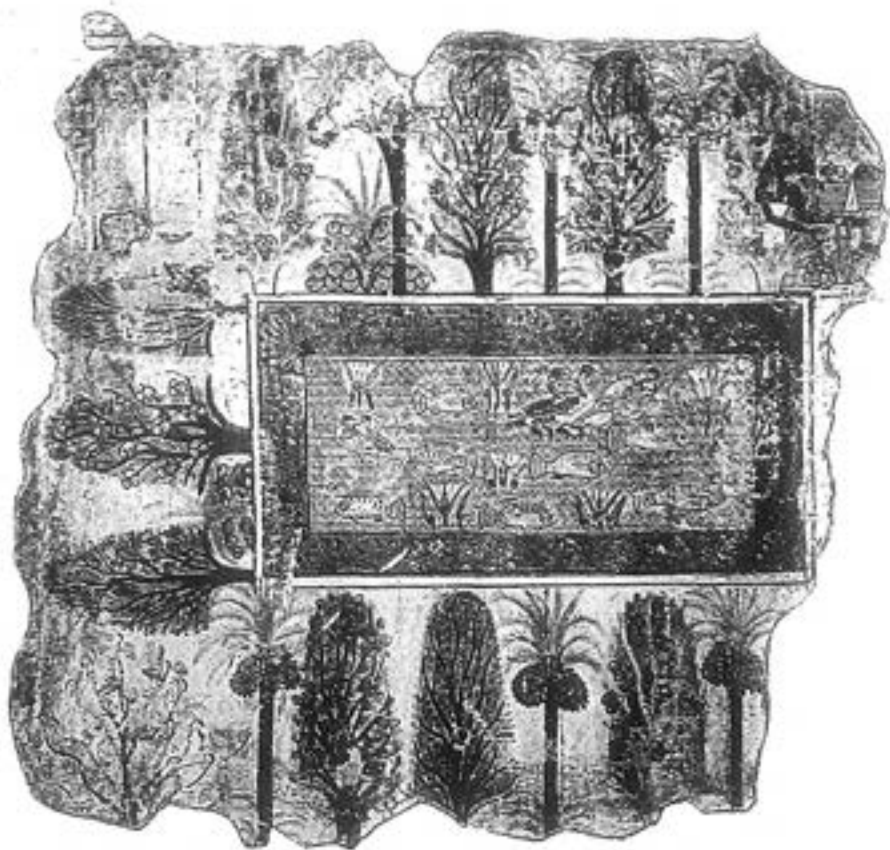
KOMPOZICIJA. Kompozicija je organizacija oblika likovnog dela. Ona je od presudne važnosti, jer svaka umetnost zahteva red. U protivnom će njena likovna poruka biti pogrešno protumačena. Kako bi ostvario red, umetnik



14. Piter de Hoh. *Spavaća soba.* Između 1658. i 1660. Ulje na platnu, 51 x 60 cm.
Nacionalna umetnička galerija, Vašington
Zbirka Vajdener



15. Žan-Batist Simeon Šarden. *Mehurići od sapunice.* 1733–1734. Ulje na platnu, 93 x 74,6 cm.
Nacionalna umetnička galerija, Vašington
Poklon gospođe Simpson



16. *Bazen u vrtu.* Fragment zidne slike iz Ramosove grobnice, Teba. Oko 1400. godine pre n. e. Britanski muzej, London

mora da ovlada prostorom u okviru jedinstvene kompozicije. Štaviše, slikarski prostor mora da deluje i u ravni slike i iza nje. Od rane renesanse navikli smo da sliku doživljavamo kao prozor u odvojenu iluzionističku stvarnost. Renesansno otkriće perspektive iz jedne tačke – takozvane linearne ili naučne perspektive – podarilo nam je geometrijski sistem za uverljivo prikazivanje arhitektonskog i prirodnog ambijenta. Upotreba ortogonala (prikazanih dijagonalama), koje se susreću u tački koja se gubi na horizontu, omogućila je umetniku da ovlada svim vidovima kompozicije, uključujući i smeštaj figura na različitim udaljenostima. Piter de Hoh, holandski barokni slikar, koristio je perspektivu iz jedne tačke pri organizaciji slike *Spavaća soba* (slika 14). Problemi s kojima se suočavao u komponovanju trodimenzionalnog prostora svoje slike ne razlikuju se bitno od onih s kojima se kasnije suočio Mondrijan. (Površinska geometrija De Hohovih slika slična je nacrtu *Brodvej bugivugija.*) Svaki deo kuće doživljava se kao odvojen komadić prostora i kao element nacrta uključen u celinu prizora.

Umetnici obično odbacuju pomoćna sredstva kao što je perspektiva i oslanjaju se na sopstvene oči. To ne znači kako žele da jednostavno prekopiraju ono što vide. Uspeh slike *Mehurići od sapunice* francuskog slikara Žan-Batist Simeona Šardena (slika 15) uveliko je zavisio od odgovarajuće kompozicije. Motiv je bio popularan u ranijim holandskim žanr-prizorima, u kojima su mehurići simbolizovali kratkoću života i bezvrednost svih ovozemaljskih stvari. Takvo značenje nipošto se ne može dati Šardenovoj slici koja jednostavnošću naprosto razoružava. Umetnika isključivo zanima prividno beznačajna tema i doživljaj čarolije koji stvara oduševljena dečja pažnja usmerena na taj trenutak. Iz savremenog izvora saznajemo da je Šarden naslikao dečaka „pažljivo po prizoru iz života i da se jako trudio da mu da naivan izraz". Rezultat, međutim, nije nimalo naivan. Trouglasta figura dečaka koji se naslanja na prozorski okvir daje slici stabilnost koja zadržava vreme što beži. Umetnik popunjava kompoziciju detetom koje nagnuto kroz prozor viri u mehur veliki otprilike kao i njegova glava. Šarden je pažljivo isplanirao svaki oblik u rasporedu slike. Orlovi nokti u gornjem levom uglu, na primer, prate liniju dečakovih leđa, dok su dve slamke paralelne jedna s drugom. Čak i pukotina u kamenom okviru naslikana je s ciljem da privuče pažnju na čašu sapunice time što je lagano odvaja od ostalih predmeta na slici.

Umetnici često ne slikaju ono što vide nego ono što zamišljaju. Zidna slika iz Tebe (slika 16) prikazuje ravan prizor divnog vrta u kojem je sve prikazano u profilu, osim bazena koji gledamo odozgo. Egipatski umetnik je svaki element obradio kao samostalnu celinu kako bi dao što jasniju i potpuniju ideju o prizoru koji prikazuje. Umesto da iskoristi standardna sredstva, kao što su različita merila ili preklapanje, prostor je obrađen vertikalno, zato drveće pri dnu slike doživljavamo kao „bliže" nama, a ono na vrhu kao „dalje", iako su iste veličine. Uprkos postojanju



17. El Greko. *Agonija u vrtu.* 1597–1600. Ulje na platnu. 102,2 x 113,6 cm. Umetnički muzej Toleda, Toledo, Ohajo
Poklon Edvarda Dramonda Libija



povoljnijih položaja, uključujući i ptičju perspektivu, slika deluje uverljivo jer sadrži svoju posebnu stvarnost, a poseduje i estetski zadovoljavajuću jedinstvenost dekoracije. Geometrija na kojoj se zasniva kompozicija ponovo nas podseća na *Brodvej bugivugija.* Istovremeno, njena izvanredna jasnoća budi u nama osećanje kao da prvi put gledamo prirodu otvorenih očiju.

Slikarski prostor ne treba podvrgavati ni pojmovnoj ni vizuelnoj stvarnosti. El Grekova *Agonija u vrtu* (slika 17) koristi kontradiktoran, iracionalan prostor da bi prizvala mističnu viziju koja predstavlja duhovnu stvarnost. Hrista, osamljenog ispred velike stene koja odražava njegov oblik, teši anđeo sa zlatnim peharom, simbolom njegove muke u poslednjim danima. Anđeo kleči na zagonetnom ovalnom oblaku koji obavija apostole na spavanju.

Desno u daljini vidimo Judu i vojnike koji dolaze da uhapse Gospoda. Ravnotežu kompozicije prave dva džinovska oblaka, svaki s jedne strane. Čitav predeo odražava Hristov nemir, prikazan delovanjem natprirodnih sila. Izduženi oblici, sablasna mesečina, izražajne boje – sve obeležja El Grekovog stila – podstiču i pojačavaju našu identifikaciju s Hristovom patnjom.

18. *Alkest napušta Had.* Donji stub Artemidinog hrama, Efes. Oko 340. godine pre n. e. Mermer, visina 180,3 cm. Britanski muzej, London



19. Praksitel (pripisano). *Mladić koji stoji*, nađen u moru blizu Maratona. Oko 350–325. godine pre n. e. Bronza, visina 129,5 cm



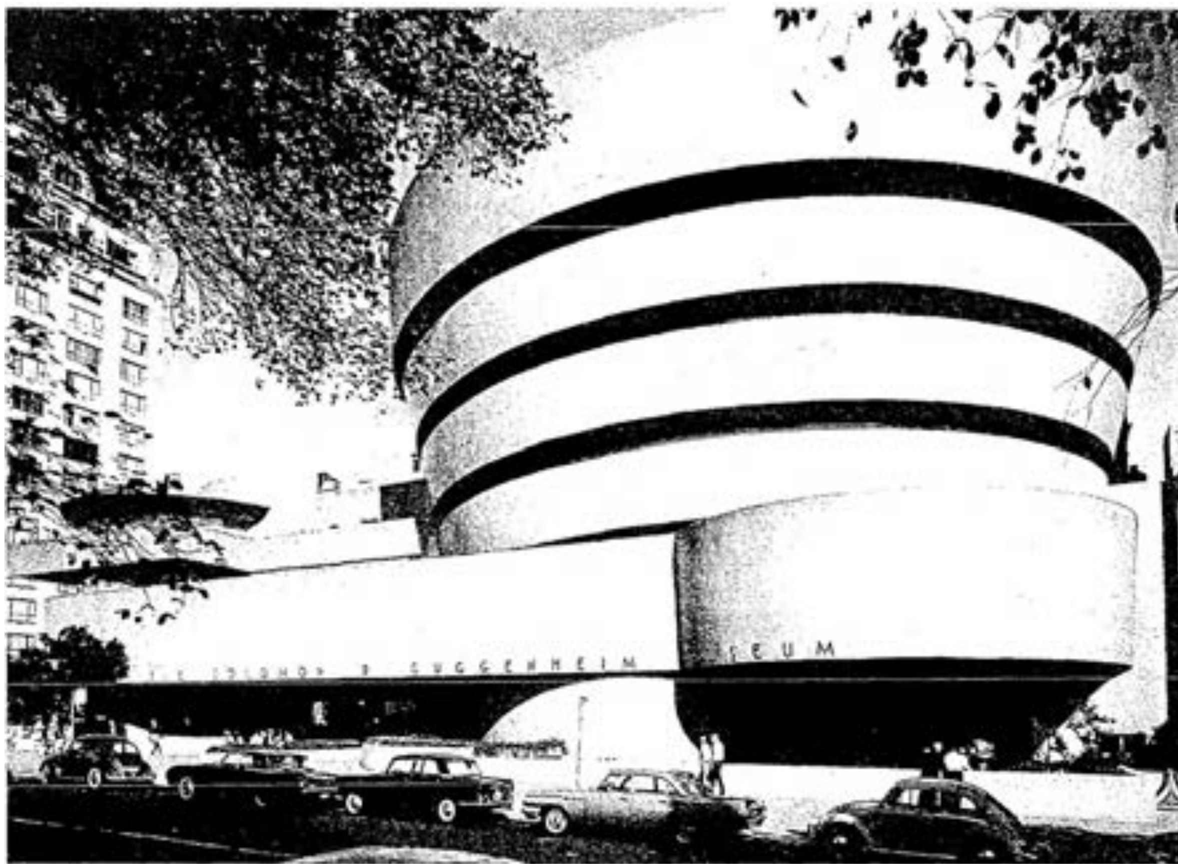
20. Đanlorenco Bernini. *Apolon i Dafne*. 1622–1624. Mermer, visina 2,43 m. Galerija Borgeze, Rim

OBLIK. Linija stvara oblik. Svaki oblik na koji nailazimo u umetnosti pandan je nekoj formi. Jedina razlika među njima jeste ta što je oblik ravan, dok forma poseduje obim, ali i karakterističan oblik definisan konturom. Velika je razlika između crtanja i slikanja forme kao i njenog skulptorskog oblikovanja. Jedni je kopiraju, drugi joj udahnjuju život. Ta dva pristupa traže u osnovi različit talenat i odnos prema materijalu pa i temi. Premda su neki umetnici bili vešti kao slikari i kao skulptori, samo su malobrojni zaista uspešno premostili taj jaz.

Skulpture se klasifikuju s obzirom na to da li su isklesane ili modelovane i da li je reč o reljefu ili o samostojećoj statui. Reljef je vezan za pozadinu iz koje samo delimično izranja, za razliku od samostojeće statue koja je potpuno odvojena od podloge. Zatim postoji razlika između plitkog (*bas*) reljefa i visokog (*alto*) reljefa, u zavisnosti od toga koliko je klesanje duboko. Osim dubine, treba uzeti u obzir i razmeru, a tu nema jedinstvenog kriterijuma, tako da se ponekad dodaje i treća, srednja (*mezzo*) kategorija.

Plitki reljefi imaju ponekad zajednička obeležja sa slikarstvom. U Egiptu, gde je ta vrsta reljefa dostigla nepremašenu suptilnost, mnogi reljefi bili su prvobitno oslikani i uključivali su složenu pozadinu. Visoki reljefi uglavnom isključuju mogućnost te vrste slikarskog pristupa. Figure na stubu grčkog hrama (slika 18) tako su odvojene od pozadine da bi dodavanje pejzaža ili arhitektonskih elemenata bilo i nepotrebno i neuverljivo. Neutralna pozadina pristaje mitološkim temama jer se događaji zbivaju u neodređenom vremenu i prostoru. Zauzvrat, skulptor je u ovaj ograničeni slobodni prostor uneo atmosferu, ali figure ipak ostaju zarobljene u kamenu.

Samostojeće statue – dakle statue koje su ili isklesane ili modelovane kao zasebne celine – stvorene su jednom od dveju metoda. Prva je modelovanje, postupak koji se izvodi dodavanjem mekih materijala kao što su gips, glina ili vosak. Kako ta građa nije baš trajna, obično se statue izlivaju u trajniji materijal, u sve što se može izliti, kao što su otopljeni metal, cement ili plastika. Livenje podstiče stvaranje otvorenih oblika pomoću metalnog kostura koji ih podupire kad se pružaju u prostor. To, kao i mogućnost dobijanja lakih, šupljih, bronzanih odlivaka, omogućilo je Grcima da kod monumentalnih skulptura eksperimentišu



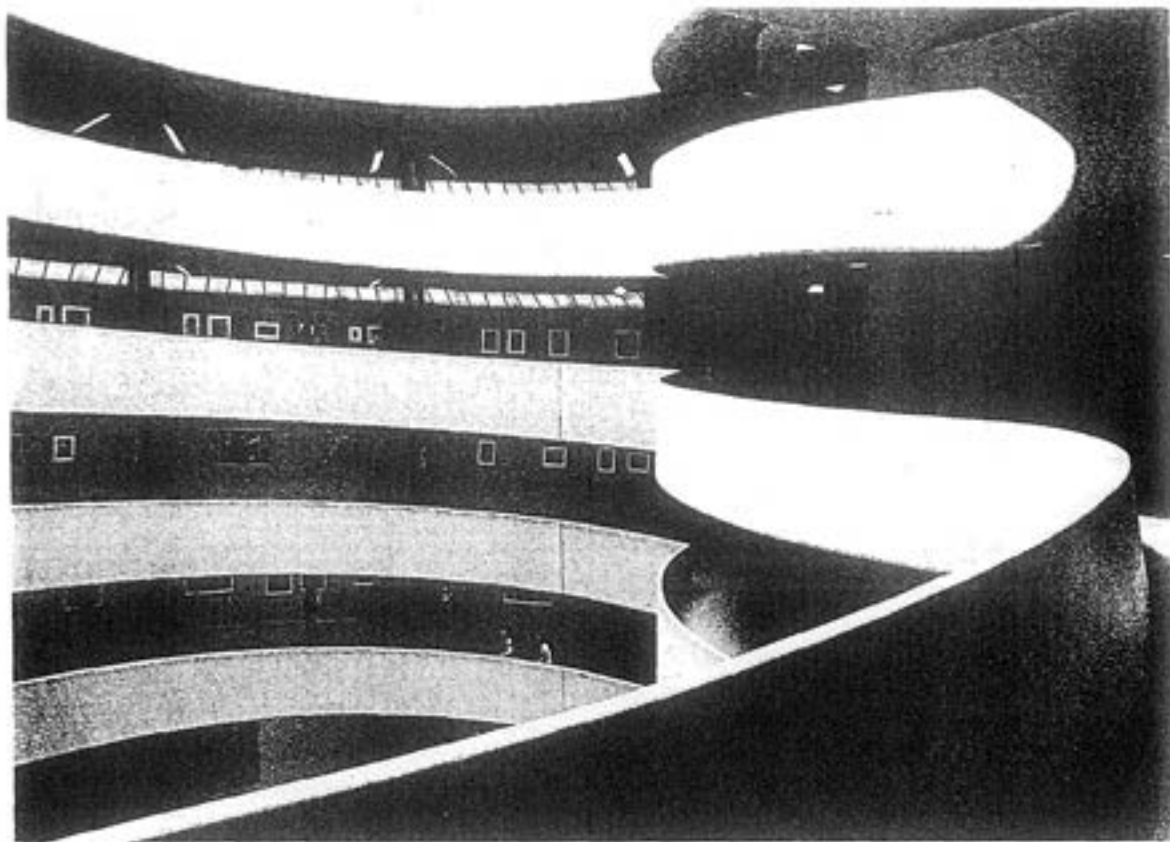
21. Frenk Lojd Rajt. Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork. 1956–1959.

smelim pozama pre nego što se oprobaju u mermeru. Za razliku od reljefnog lika Hada na stubu, bronzani mladić na slici 19 slobodno se kreće, što mu daje životnu neposrednost koja je još naglašenija plesnim stavom. Inkrustacija očiju i meka patina pojačana oksidacijom i korozijom (nađen je u Egejskom moru uz grčku obalu, nedaleko od Maratona) čine ga uverljivim, što mermerne statue sa svojom hladnom i glatkom površinom retko postižu, uprkos prirodnijoj boji (uporedi sa slikom 20).

Klesanje je upravo suprotno modelovanju. To je postupak oduzimanja koji počinje od punog bloka, obično kamenog, koji se opire skulptorovom dletu. Lomnost kamena i njegovo teško rezanje imaju za rezultat kompaktne, „zatvorene" forme, kao što je Mikelanđelov *Rob koji se budi* (slika 3). Jedan od najsmelijih pokušaja savladavanja tiranije mermerne mase nad prostorom jeste skulptura *Apolon i Dafne* baroknog skulptora Đanlorenca Berninija (slika 20). Apolonov plesni stav i Dafnino dražesno izvijanje stvaraju utisak da se kreću u pažljivo koreografisanom baletu. Vreme i pokret gotovo se zaustavljaju kad nimfa počinje da se pretvara u stablo radije nego da podlegne Apolonovom ljubavnom udvaranju. Skulptura je zadivljujuće tehničko ostvarenje. Bernini je sasvim uspeo da napravi razliku između mekog Dafninog tela i grube teksture kore drveta i lišća. Iluzija pretvaranja tako je uverljiva da smo zajedno s Apolonom zaprepašćeni gledajući tu metamorfozu.

Kao i većina monumentalnih skulptura, *Apolon i Dafne* bili su predviđeni za neko određeno mesto. Prvobitno su bili smešteni uza zid levo od vrata, a ne u sredini sobe, gde se danas nalaze. Tako, uprkos činjenici što je statua potpuno isklesana, nikad nije postojala namera pokazivanja njene zadnje strane koja pruža malo dodatnih vizuelnih informacija. Statua zahteva naše neposredno učestvovanje kako bi njena dramatičnost došla do izražaja. Radnja se postepeno odvija kako obilazimo oko statue (naša slika prikazuje najkarakterističniji pogled na nju), a vrhunac dostiže kad se nađemo ispred same Dafne. Tu je njen preobražaj najšokantniji. Berninijeva umešnost u kreiranju te dramatične predstave vrlo je karakteristična za barok.

PROSTOR. U raspravama o slikarskom i skulptorskom prostoru neprestano smo se osvrtali na arhitekturu, jer je ona glavno sredstvo organizovanja prostora. Od svih umetnosti arhitektura je najpraktičnija. Arhitektonske parametre određuje korisnost i strukturalni sistem, ali uvek je prisutna i estetska komponenta, makar se radilo samo o ukrasnom završnom postupku. Građevina govori o graditeljevim prioritetima na koje ukazuje raspoređivanje pojedinih elemenata kako bi se stvorio suvisli sistem.



22. Unutrašnjost muzeja Gugenhajm

Arhitektura postaje važna tek kad izražava neku transcendentnu viziju – bila ona lična, društvena ili duhovna. Takve zgrade su gotovo uvek važni javni prostori koji zahtevaju velika sredstva, a svrha im je okupljanje ljudi radi zajedničkih ciljeva. Izuzetan primer je muzej Solomona R. Gugenhajma u Njujorku koji je projektovao arhitekt Frenk Lojd Rajt. Premda su ga odmah posle gradnje krajem pedesetih godina prezreli, to je sjajno, jedinstveno delo jednog od najoriginalnijih duhova arhitekture dvadesetog veka. Spoljašnje oblikovanje zgrade (slika 21) najavljuje da to može biti isključivo muzej, jer je toliko samosvesno i samosvojno umetničko delo. Nacrt Gugenhajmovog muzeja tvrdoglavo je svojstven. Po formi je izazovan u svojoj posebnosti, kao što je to i sam arhitekt, pa valjkastim oblikom odbija da se uskladi s prizmatičnim zgradama koje ga okružuju. Spolja je građevina slična divovskom pužu, što odražava Rajtovo zanimanje za organske oblike. Kancelarijski deo je levo. On čini „glavu", a povezan je uskim prolazom sa „školjkom" u kojoj je smešten glavni deo muzeja.

Na osnovu spoljašnjosti naslućujemo ono što ćemo naći unutra (slika 22), ali nas ipak ništa ne priprema na izvanredan utisak svetlosti i prozračnosti glavne dvorane, u koju stupamo posle skromnog ulaznog dela. Radikalnost nacrta jasno pokazuje da je Rajt potpuno prekrojio predstavu svrhe umetničkog muzeja. Izložbeni prostor je svojevrsna izokrenuta kupola s velikim ostakljenim otvorom na vrhu. Širok fluidni prostor stvara atmosferu spokojnog sklada, a određivanjem kako treba izlagati umetnička dela on aktivno oblikuje naše likovno iskustvo. Nakon što liftom stigne do vrha zgrade, posetilac počinje polagano da silazi blagom padinom rampe. Kontinuirana spirala rampe omogućuje neprekinuto gledanje, koje upućuje na proučavanje eksponata na zidu. Istovremeno, uskoća galerije sprečava nas da postanemo pasivni posmatrači jer nas primorava na neposredno suočavanje sa izloženim likovnim delima. Tu je skulptura naglašeno fizički prisutna pa se nameće našem posmatranju. Čak su i slike istaknute jer su lagano odvojene od zaobljenih zidova, a ne stapaju se s njima. Gledanje izložbe u Gugenhajmu nalikuje prolaženju predodređenim tokom svesti, gde se sve sliva u potpuno jedinstvo. Slagao se čovek s tim pristupom ili ne, zgrada svedoči o snazi Rajtove vizije i isključuje svaki drugi način gledanja umetnosti.

Značenje i kontekst

Umetnost je nazvana vizuelnim dijalogom, jer premda je sam predmet nem, on izražava stvaraočevu nameru tako sigurno kao da nam govori. A za dijalog je potrebno naše aktivno učestvovanje. Ako i ne možemo u bukvalnom smi-

slu da razgovaramo s umetničkim delom, možemo ipak da naučimo kako na njega da reagujemo i da postavljamo pitanja kako bismo dokučili njegov smisao. Pronalaženje istinskog odgovora obično uključuje postavljanje pravih pitanja. Čak i ako nismo sigurni koja bismo pitanja postavili, možemo uvek početi ovako: „Šta bi bilo da je umetnik ovo delo načinio drugačije?" A kad smo s tim završili, možemo probati da primenimo test koji se koristi u svakom istraživanju: jesmo li uzeli u obzir *sve* dostupne dokaze i poređali ih na logičan i smislen način? Nema, nažalost, metoda koji bi nas vodio korak po korak, što ne znači da je proces sasvim nedokučiv. To možemo ilustrovati pogledavši zajedno nekoliko primera; to će vas ohrabriti da sledeći put kad budete ulazili u neki muzej pokušate sami da sprovedete sličnu analizu.

Veliki holandski slikar Jan Vermer nazvan je „delfskom sfingom" jer su sve njegove slike manje ili više zagonetne. Na slici *Žena s vagom* (slika 23) mlada, raskošno odevena žena u kućnoj odeći posmatra vagu u svojoj ruci, a niske bisera i zlatni novčići razbacani su na stolu ispred nje. Platno je u potpunosti oslikano u gradaciji hladnih neutralnih tonova, osim dela crvene haljine koja se nazire ispod kaputića. Blaga svetlost iz napola otvorenog prozora pada na lice žene i kapu koja ga uokviruje. Zrnca svetla reflektuju se od bisera i desne ruke. Čitavom tom stabilnom kompozicijom vlada spokojna atmosfera. Vermer nas je smestio na intimnu udaljenost, u relativno plitak prostor koji je oblikovan uokolo lika. Mreža horizontalnih i vertikalnih linija u osnovi slike omekšana je blagim oblinama žene i naborima plavih draperija u prednjem planu, kao i kosim uglovima ogledala. Nacrt je tako savršen da ne možemo pomeriti nijedan element a da ne narušimo njegovu tananu ravnotežu.

Kompoziciju delimično određuje perspektiva. Vrh ogledala čini pravi zamišljeni presek dijagonala, a desna strana stola je na mestu dodira ženinog malog prsta i okvira slike. Ako pažljivo pogledamo donji deo okvira, videćemo da je niži na desnoj nego na levoj strani, gde se nalazi odmah ispod ženine ruke. Učinak je tako brižno odmeren kao da je umetnik želeo da dovede naš pogled do slike u pozadini. Iako je to teško u prvi mah razabrati, ona prikazuje sv. Mihaila na Strašnom sudu kako odmerava duše. Upoređivanje te ikonografske teme s onim što žena radi govori nam da, suprotno prvom utisku, to nije samo prizor iz svakodnevnog života. Slika je svedočanstvo umetnikove vere, jer je on bio katolik koji je živeo u protestantskoj Holandiji, gde je njegova vera bila službeno zabranjena, iako su dopuštane molitve po privatnim kućama. Značenje ipak nije sasvim jasno. Budući da je Vermer oblike tretirao kao kaplje svetlosti, donedavno se smatralo da vaga sadrži nakit te da žena ukazuje na bezvrednost zemaljskih stvari u poređenju sa smrću; zato se slika često nazivala *Ona koja odmerava bisere* ili *Ona koja odmerava zlato.* Vidimo, međutim, da posudice ne sadrže ništa. To potvrđuje i infracrvena fotografija, koja isto tako otkriva da je Vermer promenio položaj vage: kako bi slika bila skladnija, on je vagu smestio uporedo s ravninom slike umesto da joj dopusti da se udalji u prostoru. Šta žena zapravo radi? Ako važe privremene vrednosti nasuprot duhovnim, to može biti samo u simboličnom smislu, jer ništa na slici ili u pozadini ne upućuje na njihovo suprotstavljanje. Čime je postignut taj unutrašnji mir? Možda je to samospoznaja koju ovde simbolizuje ogledalo. Možda je to obećanje spasenja verom. Na slici *Žena s vagom,* kao i na Karavađovom *Pozivanju sv. Mateja* (slika 726), svetlo ne služi samo da se obasja prizor nego znači i versko otkrivenje. Na kraju recimo da ne možemo biti u to sasvim sigurni, jer je Vermerov pristup temi suptilan kao i njegova slikarska obrada. On izbegava svaku anegdotalnost ili simbolizam koji bi nas ograničili samo na jedno tumačenje. Nema sumnje, međutim, da je fasciniran svetlošću. Vermerovo majstorsko vladanje izražajnošću svetla uzdiže njegovu brigu za stvarnost čini se na poetski nivo. I tu nalazimo pravi „smisao" Vermerove umetnosti.

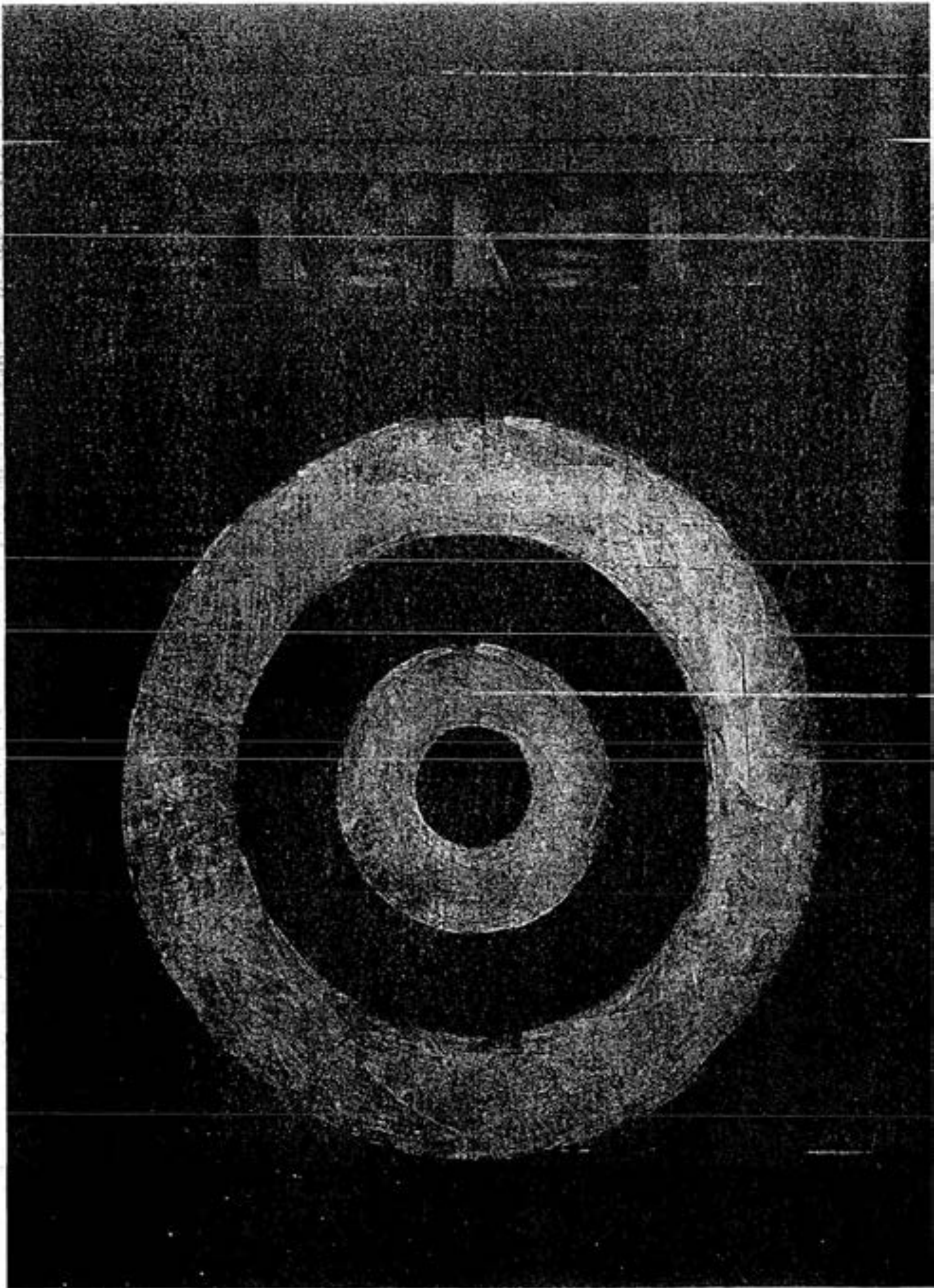
Dvosmislenost *Žene s vagom* pojačava naše zanimanje i zadovoljstvo, a pažljivo organizovana kompozicija izražava izvanredno jasno umetnikovu ideju. Ali šta ako je delo namerno lišeno jasnog značenja? Moderni umetnici umeju da prodube jaz između svoje namere i gledaočevog razumevanja. Jaz je češće prividan nego stvaran, jer naša imaginacija na nekom nivou shvata to značenje. Pa ipak, moramo intelektualno razumeti ono što intuitivno opažamo. U *Meti s četiri lica* (slika 24) Džaspera Džonsa delimično smo u stanju da rešimo lični kôd ako ga shvatimo kao rebus. Gde je početak? Sigurno u meti koja stoji za sebe kao predmet, za razliku od dugačke kutije na vrhu, naročito kad su njena vrata sa šarkama zatvorena. Zašto je meta prva? Veličina, tekstura i boje obaveštavaju nas da nju ne valja tumačiti kao pravu metu. Nacrt je ipak sam po sebi privlačan pa ga je Džons verovatno zbog toga i odabrao. Kad su drvena vrata podignuta, ukupnost se preobražava od neutralne u prepunu sliku, na kojoj se ističu sve početne konotacije mete. Džons je upotrebio isti gipsani kalup četiri puta, što licima daje čudnu anonimnost. Zatim ih je presekao kod očiju, „prozora duše", čime su postala još zagonetnija. Na kraju ih je potrpao u razdeljke, tako da imamo utisak kako žure prema nama. Rezultat je uznemirujući – i estetski i izražajno.

Nešto tako uznemirujuće ne može a da nema smisla – ali koji je smisao? Setimo se zatvorenika koji gledaju kroz prozorčiće ćelija ili onih kojima su oči povezane pre smaknuća. Bez obzira na naš utisak, klaustrofobična predstava isijava auru preteće opasnosti. Suprotno Pikasovom postupku povezivanja sedala bicikla i ručki kako bi stvorio glavu bika, *Meta s četiri lica* spaja dve raznorodne komponente u otvorenom sukobu koji ne možemo pomiriti, ma koliko se trudili. Ubacivanje tog smisla punog značaja stvara izvanrednu napetost u odnosu na bestrasno istraživanje formalnih obeležja mete. Verovatno je upravo ta suprotnost forme i sadržaja bila Džonsov cilj.

Kako znamo da smo u pravu? To je zapravo samo naše „lično" tumačenje, pa se kritičarima obraćamo za pomoć. Oni su podeljeni oko značenja ovog dela, premda se slažu da ono mora imati smisao. Džons pak tvrdi da smisla nema! Kome verovati: kritičarima ili samom umetniku? Što više o tome razmišljamo, to više verujemo da su obe strane možda u pravu. Umetnik nije uvek svestan zašto je napravio neko delo. To ne znači da nije bilo razloga, već samo to da su oni bili nesvesni. U tom slučaju možda kritičar bolje poznaje umetnikov duh nego on sâm, pa može



23. Jan Vermer. *Žena s vagom.* Oko 1664. Ulje na platnu, 42,5 x 38,1 cm.
Nacionalna umetnička galerija, Vašington
Zbirka Vajdener



24. Džasper Džons. *Meta s četiri lica.* 1955. Ukupno: enkaustika i kolaž na platnu s predmetima, 66 x 66 cm, iznad toga su četiri lica od obojenog gipsa u drvenoj kutiji na kojoj su s prednje strane šarke. Kutija, zatvorena: 9,5 x 66 x 8,9 cm; ukupne dimenzije kad je kutija otvorena: 85,3 x 66 x 7,6 cm. Muzej moderne umetnosti, Njujork

Poklon Roberta K. Skula i supruge



25. Džon Singlton Kopli. *Pol Revir.* Oko 1768–1770.
Ulje na platnu, 88,9 x 72,3 cm. Muzej lepih umetnosti, Boston
Poklon Džozefa V. Vilijama B. i Edvarda H. R. Revira

bolje da objasni ono što je umetnik stvorio. Sad razumemo da je za Džonsa skok mašte u *Meti s četiri lica* i dalje zagonetan kao što nam se činilo u početku. Mi nastojimo da pomirimo umetnikove estetske preokupacije i kritičarevo traganje za smislom, pa premda shvatamo da se ne može naći nikakvo konačno rešenje, došli smo do zadovoljavajućeg objašnjenja gledanjem i razmišljanjem.

Lako je ne primetiti očigledno, a posebno kad je reč o portretu. Portreti znamenitih ljudi posebno su privlačni jer oni kao da premošćuju jaz vremena i prostora i uspostavljaju ličnu vezu. U njihovim licima nalazimo hiljade saznanja koje nikakva brojnost istorijskih činjenica ne može da pruži. Naše zanimanje bez sumnje potiče od izvornog verovanja da slika ne prikazuje samo sličnost već i samu dušu portretisanog čoveka. U eri fotografije na portrete smo počeli da gledamo samo sa stanovišta sličnosti, a lako zaboravljamo da su nam potrebne sve naše sposobnosti kako bismo uhvatili i njihov smisao. *Pol Revir,* koga je naslikao američki slikar Džon Singlton Kopli oko 1770. godine (slika 25), rađa pitanja koja ne možemo da rešimo opažanjem na licu mesta, pa odgovor moramo da potražimo negde drugde. Rezultat naših istraživanja mora da se poklopi s našim zapažanjima; inače ne možemo biti sigurni da smo u pravu.

Srebrar, grafičar, poslovan čovek i rodoljub, Revir je stekao status legende zahvaljujući dugoj poemi Henrija Vodzvorta Longfeloua o svom ponoćnom jahanju, a Koplijev portret praktično je postao američka kultna slika. Ubraja se u „portrete radnog čoveka", reklo bi se. Ali takav portret trebalo bi da bude mnogo direktniji nego što je ovaj, pa zato i manje značajan. Revir ima prodoran pogled i kontemplativnu pozu, a taj utisak pojačava oštro svetlo koje dočarava neobično snažnu prisutnost. On nas gleda sa zapanjujućom pronicljivošću i „čita" nas intenzitetom koji uočavamo u svim njegovim snažno oblikovanim crtama lica. Očigledno je da je Revir mislilac aktivne inteligencije, a položaj ruke na bradi prepoznaćemo kao tradicionalni način prikazivanja filozofa, u upotrebi još od antike. Očigledno je da ovde nije reč o običnom zanatliji. A možemo se isto tako zapitati da li je ovo njegova radna odeća. Sigurno je da nijedan srebrar ne bi radio svoj posao u odelu koje je verovatno njegovo najbolje radno odelo. Ovde smo, samo pogledavši sliku, pobudili već toliko sumnji da smo osporili tradicionalno gledanje na ovaj poznati portret.

Time završavamo ispitivanje izgleda slike, jer portret odbija da nam dâ dalji putokaz. Sad, kad smo postavili problem portretisanja ovog „zanatlije", osećamo da moramo



26. Džon Singlton Kopli. *Natanijel Herd.* Oko 1765. Ulje na platnu, 76,2 x 64,8 cm.
Klivlendski muzej umetnosti
Poklon Umetničkog i politehničkog trusta Džona Hantingtona

krenuti korak dalje u istraživanju. Što se više udubljujemo u problem, to nas on više očarava. Otkrili smo da je Kopli samo nekoliko godina ranije naslikao portret bostonskog srebrara Natanijela Herda (slika 26). Međutim, taj portret je toliko različit da iz njega nikako ne bismo mogli da dokučimo čime se portretisana osoba bavi. Herd nosi svakodnevnu odeću i turban, a pred njim su dve knjige od kojih je jedna posvećena grbovima – iz nje bira grbove koji su mu potrebni za rad. Zašto je Kopli prikazao Revira za radnim stolom, s alatom za graviranje, kako drži čajnik, posmatra ga pa nam ga pruža na uvid? Kad imamo na umu Herdov portret, Revirov rad kao srebrara teško će nam objasniti te predmete i radnje, ma kako oni bili realni. Čudno je da nikad nije postavljen taj problem; jer razlike između ta dva portreta ne mogu biti slučajne.

Odgovor možda možemo naći posmatramo li prethodnike obaju portreta. Herdovu sliku možemo povezati s neslužbenim portretima poreklom iz Francuske s početka osamnaestog veka koji su ubrzo postali popularni i u Engleskoj, gde je vladala pomama za portretima slavnih muškaraca i žena. Ova vrsta portreta obično je bila rezervisana za likovne umetnike, pisce i ljude sličnih profesija. Izrazit nastavak te vrste portreta jeste skulptor pri radu u svom ateljeu sa uočljivo izloženim alatom (slika 27). Drugi mogući uzor su moralizatorski portreti, nastali ugledanjem na slike sv. Jeronima, koji prikazuju likove koji drže lobanju u ruci, baš kao što Revir drži čajnik. Kopli je sigurno poznavao sve te vrste slika s portretnih grafika koje je, kako znamo, skupljao; ali pravi uzori Revirovog portreta i dalje su zagonetka, a možda će to i ostati. Jer posle 1765. godine Kopli je u svojim slikama slobodno prilagođavao i kombinovao motive s raznih grafika, s tim što je često krio njihovo poreklo pa ga je nemoguće otkriti. Verovatno je u Revirovom portretu sažeo dva ili tri. U svakom slučaju, očigledno je da je Kopli pretvorio Revira zanatliju u umetnika filozofa.

A sada sagledajmo ovaj portret u širem istorijskom i kulturnom kontekstu! U Evropi je, počev od renesanse zanatlija zauzimao niži položaj od umetnika, osim u Engleskoj, gde



27. Fransis Ksaver Vispre (pripisano). *Portret Luj-Fransoa Rubijaka.*
Oko 1750. Pastel na papiru položenom na platno, 62,2 x 54,6 cm. Jejl centar za britansku umetnost, Nju Hejven
Zbirka Pola Melona

je 1768. godine novoosnovana Kraljevska akademija prvi put razdvojila ta dva pojma, otprilike u vreme kad je Kopli naslikao Herdov portret. Ali, kao što se Kopli i žalio, u kolonijama nije postojala razlika između umetničkog i zanatskog rada. Izuzevši izradu portreta, može se zapravo reći da je dekorativna umetnost i *bila* likovna umetnost Amerike.

Važno je napomenuti da Koplijev portret potiče otprilike iz perioda kad je Revir započeo rad na gravirama, obliku umetnosti koja je potekla iz ukrašavanja srebrom i zlatom u kasnom srednjem veku. Revir se već onda bio priklonio pobornicima borbe za slobodu duha, struji kojoj Kopli nije pripadao. Te razlike u gledištima nisu sprečile Koplija da Revirovom portretu prida vrlo veliko značenje i oštru karakterizaciju. Slikar i srebrar mora da su se dobro poznavali. (Kopli je od Revira naručio više srebrnih predmeta, čak i veštačku vilicu.) Portret je Koplijev veliki doprinos bratu umetniku – a ujedno i neprocenjivo vredan izraz kulture kolonijalnog razdoblja.

Očigledno je kako ne može svako da preduzme takvo istraživanje. To mogu jedino istoričari umetnosti i najzainteresovaniji laici. Ali to ne znači da „nešto nije u redu s umetničkim delom ako je potreban stručnjak da ga oceni". Naprotiv, istraživanje ima samo tu svrhu da utvrdi kako je portret Pola Revira remek-delo. Reagovanje na portret na „direktan način", bez pomoći dodatnog znanja, onemogućuje razumevanje neophodno za potpunu procenu njegove vrednosti. Kritičari, naučnici i kustosi nisu protivnici publike. Izlažući svoje poznavanje šireg konteksta umetničkog dela, oni šire naše opšte sposobnosti ocenjivanja umetnosti i daju nam model za lično istraživačko iskustvo.

PRVI DEO

STARI SVET

Istorija umetnosti više je od niza umetničkih predmeta stvorenih tokom vremena. Ona je blisko vezana uz samu istoriju, odnosno uz pisane izvore o događajima. Zato se moramo pozabaviti *koncepcijom* istorije koja, kako se često kaže, počinje otkrićem pisma pre nekih 5.000 godina. Zaista, pismo je jedno od ranih dostignuća „istorijskih" civilizacija Mesopotamije i Egipta. Bez pisma, razvoj ne bi bio moguć. Nisu nam poznate najranije faze razvoja pisma, ali se čini da je ono nastajalo nekoliko vekova – između 3300. i 3000. godine pre n. e. – u Mesopotamiji kao predvodnici pismenosti, i to nakon što su nova društva već prebrodila svoje prve faze. Istorija se, dakle, bila već dobro zahuktala pre nego što je upotrebljeno pismo da je zabeleži.

Otkriće pisma je pogodan međaš, jer je nepostojanje pisanih izvora sigurno jedna od ključnih razlika između preistorijskih i istorijskih društava. Ali čim se zapitamo zašto je to tako, naići ćemo na neke zanimljive probleme. Prvo, da li je ispravna distinkcija između „preistorijskog" i „istorijskog"? Odražava li ona samo naše *znanje* o prošlosti? (Zahvaljujući otkriću pisma, znamo mnogo više o istoriji nego o preistoriji.) Ili: da li je nastala neka stvarna promena u događanjima i vrsti događanja nakon što je počela „istorija"? Očigledno je da preistoriji nije manjkalo događanja. Ali promene uslova ljudskog života koje obeležavaju taj put, koliko god bile važne, izgledaju neverovatno spore i postupne kad se uporede s događajima u poslednjih 5.000 godina. Početak „istorije" znači iznenadno ubrzanje događanja; promenu iz manje u veću brzinu. On takođe znači promenu *vrste* događaja. Istorijska društva doslovno čine istoriju. Ona ne samo da rađaju „velike pojedince i velika dela" (jedna od tradicionalnih definicija istorije) zahtevanjem velikih ljudskih napora, već čine da ta dostignuća ostanu *upamćena.* A da bi neki događaj bio upamćen, on mora biti više nego vredan pamćenja. Mora se završiti dovoljno brzo da ga ljudsko pamćenje može zabeležiti, a ne da se proteže vekovima. Kolektivno upamćeni događaji tokom proteklih pet milenijuma ubrzali su promene koje počinju razdobljem nazvanim *stari svet.*

Ovom razdoblju prethodilo je nepregledno razdoblje preistorije o kojem gotovo ništa ne znamo do zadnjeg ledenog doba u Evropi, otprilike između 40.000 i 8.000 godina pre n. e. (Pre ovoga bila su barem još tri ledena doba koja su se smenjivala sa suptropskom vrućinom u intervalima od oko 25.000 godina.)

U to doba klima između Alpa i Skandinavije bila je slična onoj kakva je danas u Sibiru i na Aljasci. Ogromna stada jelena i drugih velikih biljojeda lutala su nizijama i dolinama. Ponekad su bila plen opasnih predaka današnjih lavova i tigrova, ali i naših predaka. Ti ljudi živeli su u pećinama ili u prirodnim zaklonima visećih stena gde god su ih mogli naći. Mnoga takva obitavališta pronađena su uglavnom u Španiji i južnoj Francuskoj. To je faza koja je u preistoriji poznata pod imenom *starije kameno doba* ili *paleolit*, jer se oruđe izrađivalo isključivo od kamena. Savršeno prilagođen posebnim uslovima s kraja ledenog doba, ovakav način života nije mogao opstati.

Kraj starijeg kamenog doba obeležen je neolitskom revolucijom kojom je započelo *mlađe kameno doba*. Bila je to zaista revolucija, iako se protegla na nekoliko hiljada godina. Najpre se javila na Bliskom istoku – na području današnje Turske, Iraka, Irana, Jordana, Izraela, Libana i Sirije – otprilike 8.000 godina pre n. e., i to prvim uspelim pokušajima da se pripitome životinje i uzgajaju žitarice. Obezbeđivanje redovnih izvora hrane jedno je od epohalnih dostignuća u ljudskoj istoriji. Pripadnici paleolitskih zajednica vodili su nestalan život lovaca i sakupljača hrane, prepušteni milosti prirode i njima nerazumljivih sila kojima nisu mogli da upravljaju. Naučivši kako da sopstvenim trudom obezbede hranu, naselili su se u trajnim seoskim zajednicama. Nova disciplina i red postali su deo njihovog života. Dakle, razlika između neolita i paleolita vrlo je važna, uprkos činjenici što je u oba razdoblja čovek još uvek zavisio od kamena za izradu osnovnih oruđa i oružja. Nov način života doneo je sa sobom razvoj važnih zanata i pronalazaka, i to mnogo pre prve pojave metala: osnovna znanja arhitektonske gradnje u drvetu, opeci i kamenu kao i grnčarstvo, tkanje i predenje. Zahvaljujući novim saznanjima, ljudi su verovatno bitno drugačije počeli da shvataju i sebe i svet oko sebe.

Neolitska revolucija dovela je ljudsko biće na nivo na kome je moglo ostati zauvek. Nikada posle toga prirodne sile nisu mogle pred čoveka da postave izazov s kakvim su se suočili ljudi paleolita. Ova neolitska ravnoteža između čoveka i prirode bila je ugrožena na nekim mestima ne prirodnim nego ljudskim razlozima. Najstariji spomenik te ugroženosti vidi se u prvim neolitskim utvrđenjima izgrađenim pre gotovo 9.000 godina na Bliskom istoku. Šta je izazvalo sukob među ljudima i navelo ih da izgrade takva utvrđenja? Da li je to bila borba za ispašu među

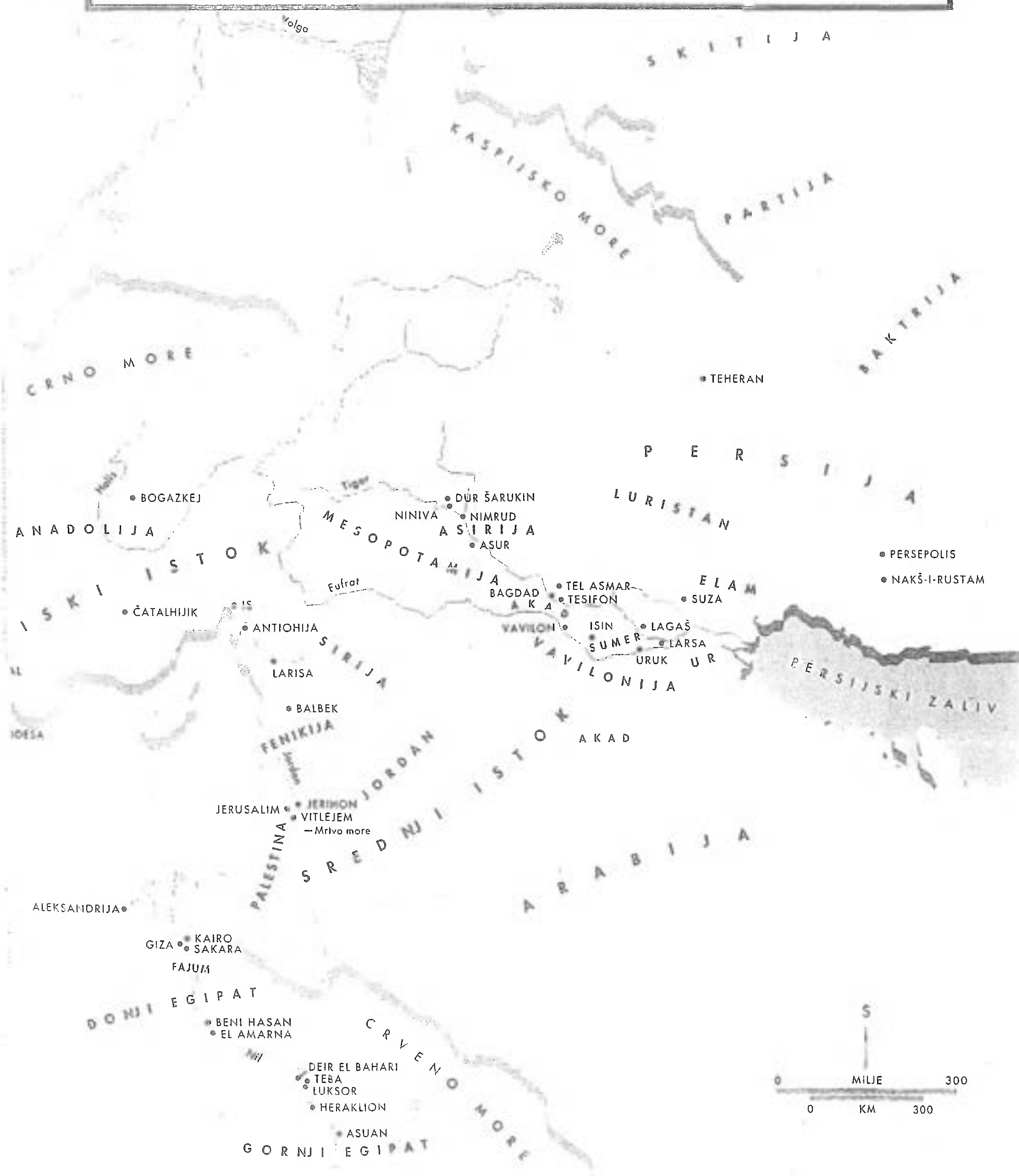
grupama pastira ili možda borba za obradivo tlo među ratarskim zajednicama? Pretpostavljamo da je osnovni uzrok ležao u vrlo uspešnoj neolitskoj revoluciji u tim područjima, koja je dovela do toga da određene grupe stanovnika nadrastu dostupne izvore hrane. Situacija se mogla razrešiti na više načina. Između ostalog, stalna ratovanja mogla su da smanje broj stanovnika, a možda su se ljudi ujedinili u veće i disciplinovanije društvene grupe radi ambicioznijih poduhvata, koje labavije organizovano društvo ne bi moglo da ostvari. Utvrđenja su poduhvat takve vrste jer zahtevaju trajan i specijalizovan rad na duge staze.

Nije nam poznat ishod borbe u toj regiji (buduća iskopavanja možda će nam otkriti domašaje procesa urbanizacije), međutim, otprilike 3.000 godina kasnije slični ali znatno veći sukobi javili su se u dolini Nila i u nizijama oko reka Eufrata i Tigra. Razlozi koji su prisilili stanovnike tih dveju regija da napuste neolitski način seoskog života možda su bili isti. Sukobi su stvorili pritisak dovoljan za nastajanje nove vrste društva, ustrojenog u mnogo većim jedinicama gradova i gradova-država, koje su bile znatno složenije i delotvornije od ma kojih ranije. (Reč „civilizacija" izvedena je iz latinske reči za grad – *civitas*, građanina – *civis*, građanski – *civilis*.) Najpre u Mesopotamiji i Egiptu, nešto kasnije u susednim područjima, zatim u dolini Inda i duž Žute reke u Kini, ljudi su počeli da žive u dinamičnijem svetu, u kojem njihova sposobnost preživljavanja nije zavisila od sila prirode nego od ljudskih sila – napetosti i sukoba unutar društva ili borbi između zajednica. Napori u savladavanju međusobnih konflikata bili su mnogo veći izazov od nekadašnje borbe s prirodom.

Problemi i pritisci kojima su bila izložena istorijska društva veoma se razlikuju od onih s kojima su se suočavali stanovnici paleolita i neolita. Ta društva su doprinela razvoju novih tehnologija, odnosno nastanku bronzanog i gvozdenog doba. Poput neolita, bronzano i gvozdeno doba nisu čvrsto omeđena razdoblja nego razvojne faze. Čovek je prvi put počeo da lije bronzu (leguru bakra i kalaja) na Srednjem istoku oko 3500. godine pre n. e., tj. u doba nastanka prvih gradova u Egiptu i Mesopotamiji. Topljenje i kovanje gvožđa otkrili su oko 2000. do 1500. godine pre n. e. Hetiti, indoevropski narod naseljen na visoravni zvanoj Kapadokija (danas istočna centralna Turska), bogatoj bakarnom i gvozdenom rudom. Upravo je borba za rudna bogatstva izazvala sukobe među susednim civilizacijama.


SEVERNO MORE
BALTIČKO MORE
ENGLESKA
STOUNHENDŽ
Visla
Elba
Dnjepar
NEMAČKA
EVROPA
Rajna
Sena
PARIZ
POGELHERD
VILENDORF
BEČ
BRETANJA
Loara
FRANCUSKA
Konstanca j.
Ženevsko j.
ČERNAVODA
KARNAK
VENECIJA
Po
Dunav
BALKAN
LASKO
LES EZI
Dordonja
MAGDALEN
Rona
Garona
PEN
MADLEN
VALON PON D'ARK
NIM
ALTAMIRA
SPLIT
FIRENCA
Arno
PERUDA
KJUZI
Tibar
ITALIJA
JADRANSKO MORE
VIZANT
(Carigrad, Istanbul)
SAMOTRAKA
MAKEDONIJA
Olimp
TROJA
PERGAM
VERGINA
VEJI
TARKVINIJA
ČERVETERI
TIVOLI
PRENESTE
RIM
OSTIJA
NAPULJ
Vezuv
BOSKOREALE
POMPEJA
PESTUM
ŠPANIJA
TIRENSKO MORE
ISKIJA
HERKULANUM
KRF
Parnas
ATINA
SPARTA
EGEJSKO MORE
KRIT
ADAURA
Pelegrino
PALERMO
RIJAČE
JONSKO MORE
SICILIJA
SIRAKUZA
AGRIGENT
GRČKA
Parnas
PEPARETUS
LIDIJA
EFES
EGEJSKO MORE
HIOS
SAMOS
EUBEJA
FOKIDA
BEOTIJA
DELFI
MILET
PLATEJA
ATIKA
ELEUSINA
ATINA
HALIKARNAS
KORINT
MIKENA
EPIDAUR
SALAMINA
EGINA
DELOS
KIKLADI
KNID
ARKADIJA
AHEJA
OLIMPIJA
NAOS
AMORGOS
SIFNOS
SPARTA
VAFIO
LAKONIJA
TERA
JONSKO MORE
HERAKLION
MALIJA
PALEKASTRO
KNOSOS
KATO ZAKRO
KRIT
HAGIJA TRIJADA
FESTOS
SREDOZEMNO MORE
LEPTIS MAGNA
SEVERNA AFRIKA
LIBIJA

STARI SVET



KOSTROMSKA
ARALSKO MORE
Volga
SKITIJA
KASPIJSKO MORE
PARTIJA
BAKTRIJA
CRNO MORE
TEHERAN
PERSIJA
LURISTAN
Halis
BOGAZKEJ
Tigar
DUR ŠARUKIN
NINIVA
NIMRUD
ASIRIJA
ASUR
ANADOLIJA
MESOPOTAMIJA
PERSEPOLIS
NAKŠ-I-RUSTAM
Eufrat
TEL ASMAR
TESIFON
BAGDAD
ELAM
SUZA
AKAD
ČATALHIJIK
ANTIOHIJA
VAVILON
ISIN
LAGAŠ
SUMER
LARSA
URUK
UR
SIRIJA
LARISA
VAVILONIJA
PERSIJSKI ZALIV
BALBEK
FENIKIJA
Jordan
JORDAN
AKAD
JERUSALIM
JERIHON
VITLEJEM
Mrtvo more
PALESTINA
SREDNJI ISTOK
ARABIJA
ALEKSANDRIJA
GIZA
KAIRO
SAKARA
FAJUM
DONJI EGIPAT
BENI HASAN
EL AMARNA
CRVENO MORE
Nil
DEIR EL BAHARI
TEBA
LUKSOR
HERAKLION
ASUAN
GORNJI EGIPAT
S
0 MILJE 300
0 KM 300

PRVO POGLAVLJE



UMETNOST PREISTORIJE



28. *Konji*, oko 28.000 godina pre n. e. Pećina Šove, Valon pon d'Ark, Ardeš kanjon, Francuska



29. *Ranjeni bizon*, oko 15.000–10.000 godina pre n. e. Pećina Altamira, Španija

STARIJE KAMENO DOBA

Kada su ljudi počeli da stvaraju umetnička dela? Šta ih je navelo na to da ih stvaraju? Kako su izgledala ta prva umetnička dela? Svaka istorija umetnosti počinje od tih pitanja – ali i priznanja da na njih ne možemo dati odgovore. Naši prvi poznati preci počeli su da hodaju na dve noge otprilike pre četiri miliona godina, ali ostaje tajna kako su se služili rukama. Tek dva miliona godina kasnije nailazimo na prve dokaze o pravljenju oruđa. Međutim, ljudi su sigurno i pre toga koristili oruđe. Poznato je da će čovekoliki majmuni uzeti štap da stresu banane ili kamen da ga bace na neprijatelja. Izrada oruđa mnogo je složenija. Prvo, ona zahteva sposobnost shvatanja štapova i kamenja kao „skidača voća" ili „razbijača kostiju", ne samo kad su potrebni za to nego i u drugim prilikama.



30. *Aksijalna galerija*, Lasko, Montinjak, Dordonja

Kad su jednom počeli da razmišljaju na taj način, ljudi su postepeno otkrili da je oblik nekih štapova i kamenova prikladniji od drugih pa su ih izdvojili za buduću upotrebu. Odabrali su baš određene štapove ili kamenje jer su na osnovu iskustva počeli da povezuju oblik i upotrebu. Štapovi, naravno, nisu sačuvani, ali nekoliko komada kamenja jeste. To su komadi stene na kojima se vide tragovi korišćenja u istu svrhu, kakva god ta svrha bila. Sledeći korak bio je pokušaj klesanja kamenja da bi mu se popravio oblik. Bila je to prva veština za koju imamo dokaze, a s njom ulazimo u fazu ljudskog razvoja nazvanu *paleolit* ili *starije kameno doba*. Trajala je otprilike od 40.000 do 10.000 godina pre n. e.

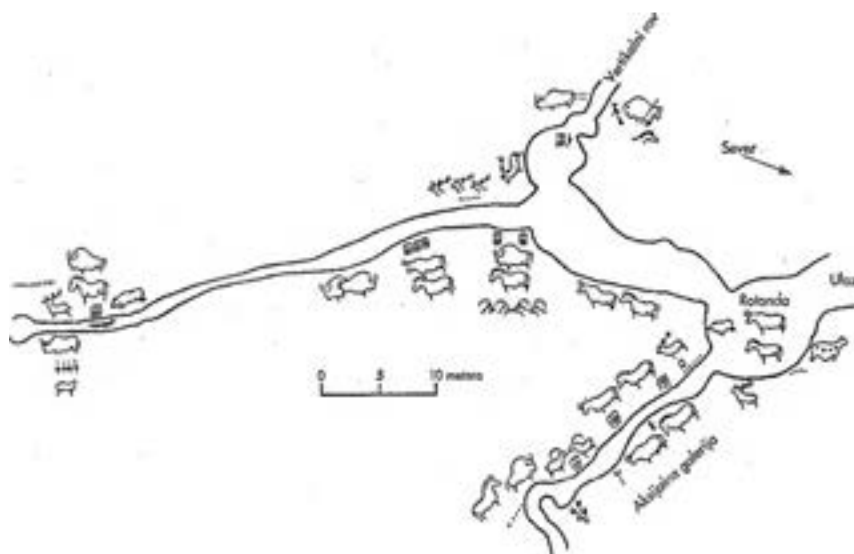
Pećinska umetnost

ŠOVE. Najupečatljivija dela paleolitske umetnosti jesu slike životinja koje su urezane, naslikane ili isklesane na kamenim površinama pećina. U nedavno otkrivenoj pećini Šove u jugoistočnoj Francuskoj susrećemo se s najstarijim poznatim slikama nastalim pre više od 30.000 godina. Divlji lavovi, panteri, nosorozi, medvedi, jeleni i mamuti neverovatno su živopisno prikazani pored bikova, konja, ptica i ponekog ljudskog lika. Te slike pokazuju sigurnost i prefinjenost i vrlo su daleko od skromnih početaka. Pogledajmo prikaz konja na slici 28! Divimo se ne samo oštrom posmatračkom oku i sigurnim, čvrstim konturama već, još više, snažnoj izražajnosti tih stvorenja. Možda su takve slike jedna jedina iznenadna pojava ali ipak moramo da pretpostavimo kako su pre njihovog nastanka prošle hiljade godina razvoja o kojima ne znamo ništa.

ALTAMIRA I LASKO. Na osnovu razlika u oruđima i drugim ostacima, naučnici su podelili kasnijeg „pećinskog čoveka" u nekoliko grupa, od kojih svaka nosi naziv prema karakterističnom lokalitetu. Od njih se najviše izdvajaju one iz Orinjaka i Madlene jer su dale talentovane umetnike i jer



31. Pećinske slike. 15.000–10.000 godina pre n. e. Lasko



32. Šematski plan pećine Lasko

je umetnost u njihovom životu očigledno igrala važnu ulogu. Osim Šovea, glavni lokaliteti su Altamira u severnoj Španiji (slika 29) i Lasko u pokrajini Dordonja u Francuskoj (slike 30 i 31). U pećinama Lasko i Šove mnoštvo bizona, jelena, konja i goveda u divljem je trku duž zidova i tavanice. Neke od životinja jednostavno su obeležene crnom linijom, druge su ispunjene živim zemljanim bojama, ali sve izgledaju tajanstveno životno. Nije manje važno naglasiti da je stil u tim dvema pećinama u osnovi isti, uprkos vremenskoj razdvojenosti od više hiljada godina – što svedoči o izvanrednoj stabilnosti paleolitske kulture. Ali više nema tako divljih životinja.

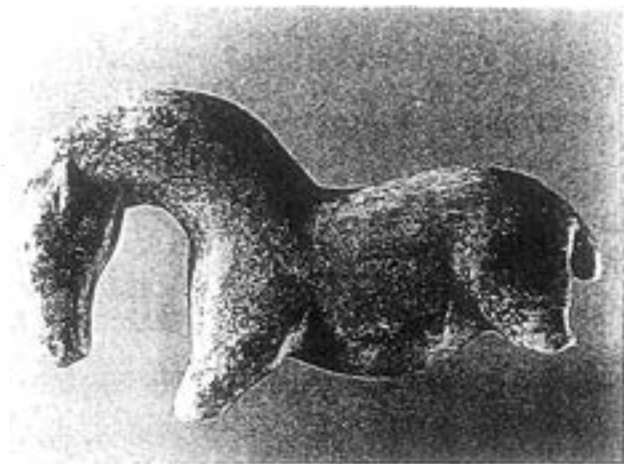
Kako je ta izvanredna umetnost uspela da netaknuta opstane tolike hiljade godina? Na to pitanje lako je odgovoriti. Slike se nikad ne nalaze blizu otvora pećine gde bi mogle biti izložene pogledu i razaranju, već samo u najmračnijim udubljenjima, što dalje od ulaza (slika 32). Do nekih se može doći samo puzeći, a put je tako zamršen da biste se bez veštog vodiča ubrzo izgubili. Pećina Lasko otkrivena je pukim slučajem 1940. godine kad su neki dečaci iz okoline krenuli u potragu za psom koji je upao u rupu koja je vodila do podzemne odaje.

Kojoj su svrsi služile te slike? Skrivene duboko u unutrašnjosti zemlje i zaštićene od namernika, morale su značiti nešto mnogo ozbiljnije od puke dekoracije. Nema sumnje da su napravljene kao deo nekog magijskog obreda. Ali kakvog? Prema tradicionalnom objašnjenju njihovo poreklo je u vezi s lovačkom magijom. Prema toj teoriji, „ubijanjem" slika životinje ljudi starijeg kamenog doba verovali su da su ubili njen životni duh; ta ideja se kasnije razvila u ritual plodnosti, a sprovodila se duboko u unutrašnjosti zemlje. Ali kako da se u pećini Šove objasni prisutnost lavova i drugih opasnih stvorenja, za koje znamo da ih ljudi nisu lovili? Možda su u početku pećinski ljudi prikazivali sebe u liku lavova i medveda da bi time osigurali bolji lov. Iako ne može da se pobije, ovo objašnjenje baš ne zadovoljava. Osim što sadrži obilje nagađanja, ne tumači mnoge karakteristike pećinske umetnosti.

Sve se više veruje da je pećinska umetnost odraz nekog ranog oblika religije. Ako je tako, stvorenja pronađena u



33. *Obredni ples* (?) Crteži gravirani u steni, oko 10.000 godina pre n. e. Visina likova oko 25,4 cm. Pećina Adaura, Monte Pelegrino (Palermo), Sicilija



34. *Konj*, Pećina Fogelherd, oko 28.000 godina pre n. e. Mamutova kljova, dužina 6,4 cm. Privatna zbirka

pećinama otelovljuju duhovno značenje koje ih čini dalekim precima životinjskih božanstava i njihovih polučovekolikih, poluživotinjskih rođaka s kojima ćemo se susresti na Bliskom istoku i u egejskom području.

Kako inače da objasnimo njihovo postojanje? Osim toga, ova se pretpostavka dobro slaže s verovanjem da je priroda puna duhova. Ovo verovanje je rasprostranjeno širom sveta u društvima koja su bez promene preživela od preistorije gotovo do naših dana.

Postojanje pećinskih obreda vezanih za ljudsku, ali i životinjsku plodnost izgleda da je potvrđeno jedinstvenom grupom paleolitskih crteža pronađenih pedesetih godina dvadesetog veka na zidovima pećine Adaure u blizini Palerma na Siciliji (slika 33). Crteži su urezani u stenu brzim i sigurnim crtama a prikazuju ljudske figure u pokretima sličnim plesu i uz njih i životinje; kao i u pećini Lasko, ponovo nailazimo na nekoliko slojeva likova prikazanih jedan preko drugog. Čini se da smo na rubu stapanja ljudske i životinjske prirode što je bila odlika najranijih istorijskih religija Egipta i Mesopotamije.

MOGUĆE POREKLO. Neke od slika u pećinama pružaju možda ključ za poreklo tradicije o magiji plodnosti. U mnogim primerima čini se da je oblik životinje nadahnut prirodnim oblikom stene, tako da je njeno telo jednostavno ispupčenje, a obris sledi žilu ili pukotinu u kamenu. Svima je poznato da naša mašta ponekad vidi određene slike u potpuno slučajnim oblicima, kao što su oblaci ili mrlje. Možda je u početku umetnik kamenog doba samo pojačao obrise takvih oblika nagorelim štapom. Draga nam je misao da su pojedinci, vešti u pronalaženju takvih oblika, dobili i poseban status umetnika – čarobnjaka da bi mogli da usavrše svoje traganje za novim oblicima, dok najzad i sami nisu naučili da izvedu slične slike bez pomoći slučajnih prirodnih oblika, iako su oni i dalje bili dobrodošla pomoć.

Isklesani i naslikani predmeti

Osim pećinske umetnosti velikog formata, žitelji starijeg paleolita pravili su i crteže i rezbarije veličine dlana, izrađene od kosti, roga ili kamena i vešto oblikovane oruđem izrađenim od kremena. Najstarije statuete pronađene u pećini u jugozapadnoj Nemačkoj, napravljene su od mamutovih kljova. Stare su oko 30.000 godina. Međutim, one su tako dobro izrađene da su sigurno plod umetničke tradicije duge nekoliko hiljada godina. Ljupke i skladne linije konja u trku (slika 34) teško bi bolje izveo i skulptor novijeg doba. Dugo razdoblje upotrebe istrošilo je neke pojedinosti na toj sićušnoj životinji.



35. *Vilendorfska Venera*, oko 25.000–20.000 godina pre n. e. Kamen, visina 11,1 cm; prirodna veličina. Prirodnjački muzej, Beč

Neke od ovih rezbarija navode na zaključak da su predmeti nastali prepoznavanjem i doradom slučajne sličnosti. Stariji stanovnici kamenog doba zadovoljavali su se skupljanjem kamena u čijem su obliku videli nešto „magično". Odjeci takvog gledanja ponekad se osećaju u kasnijim i bolje izrađenim komadima. Takozvana *Vilendorfska Venera* (slika 35) jedna je od mnogih sličnih statueta, a njen okrugli oblik sličan je jajolikom „svetom kamenu". Njen pupak, središnja tačka figure, prirodno je udubljenje u kamenu. Ona i njoj slične klesane skulpture često se smatraju statuama plodnosti, a takvo objašnjenje je vezano uz duhovna verovanja „pretpismenih" društava savremenog doba. Ideja je privlačna, ali ne možemo biti sigurni da su takva poređenja postojala i u starijem kamenom dobu. Isto tako, i majstorski izrađen *Bizon* (slika 36) od jelenjeg roga svoje zbijene i izražajne konture delimično duguje obliku roga sličnog dlanu iz kojeg je izrezbaren. On predstavlja odlično društvo sjajnim zverima naslikanim u pećinama Altamira, Lasko i Šove.

MLAĐE KAMENO DOBA

Umetnost starijeg kamenog doba u Evropi koju poznajemo obeležena je najvišim dometima jednog načina života koji će ubrzo početi da nestaje. Taj život bio je savršeno prilagođen posebnim uslovima s kraja ledenog doba i zato nije mogao da opstane.



36. *Bizon*, iz pećine Madlen blizu Les Ezija (Dordonja), oko 15.000–10.000 godina pre n. e. Jelenji rog, dužina 10,1 cm. Muzej narodnih starina, Sen Žermen an Le, Francuska

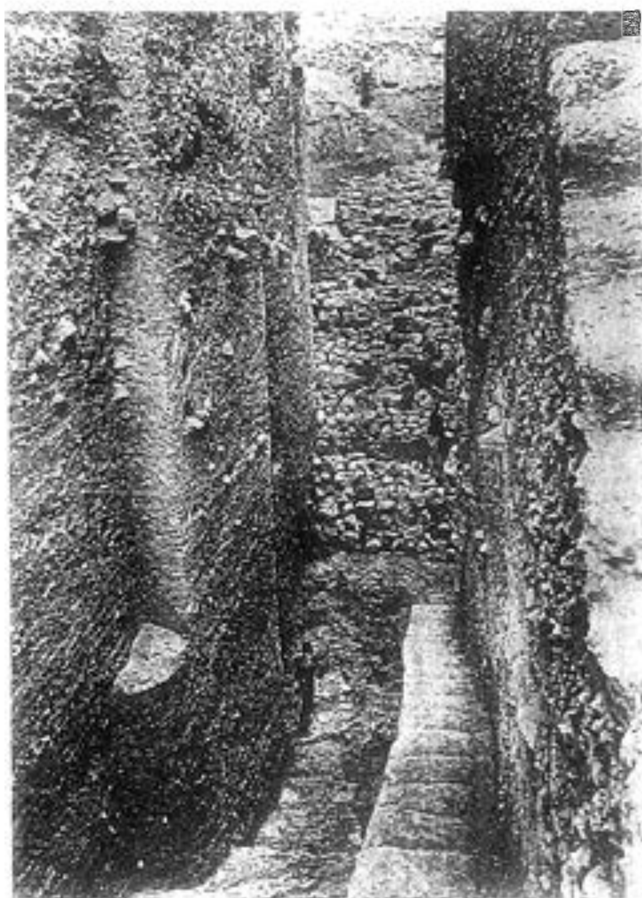
Nažalost, materijalni ostaci naselja mlađeg kamenog doba po pravilu nam vrlo malo govore o duhovnoj strani neolitske kulture. Iskopavanja su otkrila kameno oruđe visoke tehničke dorađenosti i lepote oblika, i bezbroj oblika glinenih posuda prekrivenih apstraktnim dekorativnim uzorcima, ali teško da se išta od toga može uporediti sa slikama i statuama iz paleolita. Napredak od lova do stočarstva mora da je ipak bio praćen veoma izmenjenim stavom čoveka prema samom sebi i prema svetu oko sebe pa je nemoguće da taj stav ne bi našao svoj izraz u umetnosti. Vrlo je verovatno da je postojalo jedno veliko poglavlje u razvoju umetnosti koje je izgubljeno jednostavno zato što su umetnici neolita radili u drvetu ili drugoj nepostojanoj građi. Možda će buduća iskopavanja pomoći da se ta praznina popuni.

JERIHON. Preistorijski Jerihon (danas na području Zapadne obale Sredozemlja), do danas najistraženiji lokalitet, dao je izvanredna otkrića, od kojih su najupečatljivije statue glava datirane oko 7.000 godina pre n. e. (slika 37). To su ljudske lobanje s „rekonstruisanim" licima izrađenim u bojenom gipsu i s komadićima morskih školjki umesto očiju. Suptilno i precizno modelovanje, fini prelazi između ravnih površina i ispupčenja i osećanje odnosa između mesa i kostiju sami su po sebi izvanredni, bez obzira na svoju starost. Štaviše, crte lica nisu istog tipa, svako lice je posebnog izraza i oblika. Te misteriozne neolitske glave jasno nagoveštavaju napredak u odnosu na umetnost Mesopotamije (uporedi sliku 88). One su prvi vesnici portretisanja kao zasebne pojave, neprestano prisutne do propasti Rimskog carstva.

Za razliku od umetnosti paleolita, izrasle na uočavanju slučajnih sličnosti, glave iz Jerihona ne „stvaraju" život već ga nastavljaju posle smrti zamenjujući prolazno telo trajnijim materijalom. Prema okolnostima pod kojima su glave nađene nagađamo da su bile postavljane iznad zemlje, dok je ostali deo tela bio sahranjen ispod kućnog poda. Pretpostavlja se da su pripadale obožavanim precima i da je na taj način bila osigurana njihova blagotvorna prisutnost. I paleolitska društva sahranjivala su svoje mrtve, ali nam nije poznato kakva su verovanja bila vezana uz sam grob. Da li je



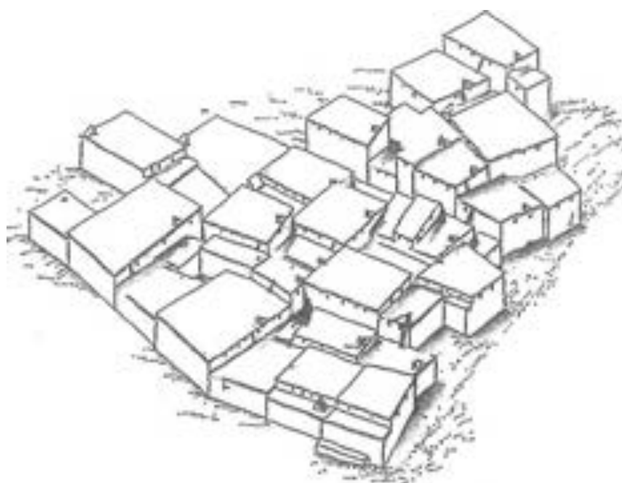
37. Neolitska gipsana lobanja iz Jerihona, oko 7000. godine pre n. e. Prirodna veličina. Arheološki muzej, Aman, Jordan



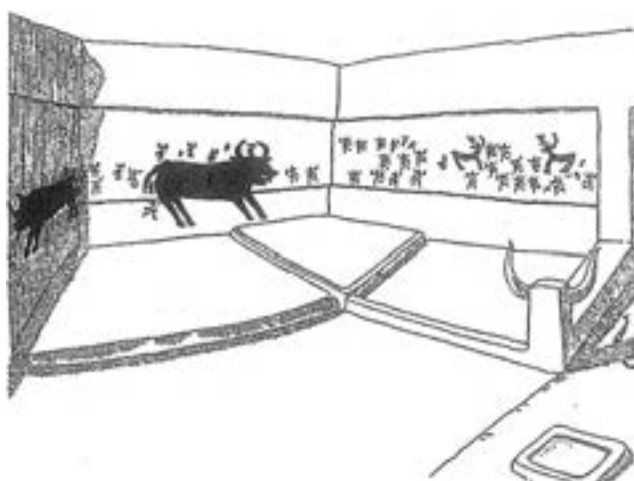
38. Ranoneolitski zid i kula, Jerihon, Jordan, oko 7000. godine pre n. e.

smrt bila samo povratak u utrobu majke zemlje ili su ljudi imali neki pojam o drugom svetu?

Jerihonske glave navode na pomisao da su neki stanovnici neolita verovali u duh ili dušu smeštenu u glavi koja može da



39. Kuće i svetilišta na terasama. Čatalhijik, Turska (šematska rekonstrukcija VI nivoa po Melartu), oko 6000. godine pre n. e.



40. *Lov na životinje.* Restaurisana glavna odaja, Svetilište A.III.1, Čatalhijik (po Melartu), oko 6000. godine pre n. e., 68,5 x 165 cm

nadživi smrt tela i tako ima moć nad sudbinom kasnijih naraštaja, pa su morali da je umilostive ili kontrolišu. Sačuvane glave bile su, izgleda, „zamke duha" koje su duh držale na njegovom prvobitnom boravištu. One u vidljivom obliku izražavaju osećanje za tradiciju, za nastavak porodice ili plemena što odvaja sedelački način života stočara od lutalačkog života lovca. Neolitski Jerihon bio je tipična postojana zajednica: ljudi koji su cenili lobanje svojih predaka živeli su u kamenim kućama urednih gipsanih podova, unutar utvrđenog grada zaštićenog zidinama i kulama grube ali čvrsto zidane kamene konstrukcije (slika 38). Začudo, nisu imali grnčarstvo. Tehnika pečenja gline u peći izgleda da nije otkrivena do nekog kasnijeg datuma.

ČATALHIJIK. Iskopavanja kod Čatalhijika u Anadoliji (današnja Turska) iznela su na svetlo dana još jedan neolitski grad, otprilike hiljadu godina mlađi od Jerihona. Njegovi stanovnici živeli su u kućama od sušene opeke (ćerpiča) i drveta, grupisanim oko otvorenih dvorišta (slika 39). Nije bilo ulica jer kuće nisu imale vrata; u njih se, najverovatnije ulazilo preko krova.



41. *Boginja plodnosti*, iz Svetilišta A.II.1. Čatalhijik, oko 6000. godine pre n. e. Pečena glina, visina 20,3 cm. Arheološki muzej, Ankara, Turska

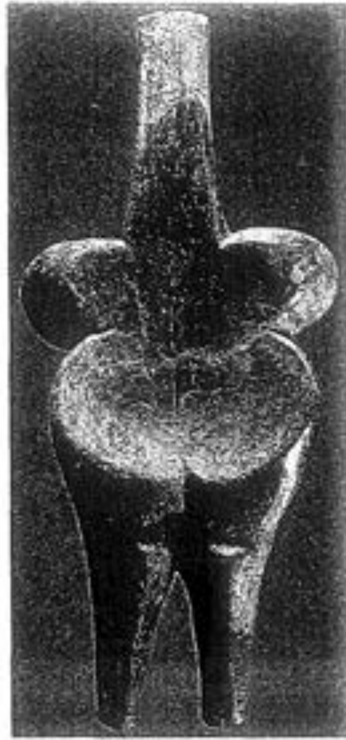


42. *Pogled na grad i vulkan.* Zidna slika. Svetilište VII.14, Čatalhijik, oko 6000. godine pre n. e.

Naselje je imalo nekoliko verskih svetilišta, najstarijih koja su do sada otkrivena, a na njihovim gipsom obloženim zidovima nalazimo najstarije slike izrađene na podlozi koju je za tu svrhu pripremio čovek. Scene lova s mnogo malih likova koji okružuju ogromne bikove ili jelene (slika 40) podsećaju na pećinske slike lova.

To pokazuje da je neolitska revolucija bila vrlo bliski istorijski događaj, ali ravnoteža je već narušena: prizori lova više podsećaju na obrede u čast božanstva čija su svetinja bik i jelen nego na svakodnevne radnje potrebne za preživljavanje. One tako nastavljaju pretvaranje životinja u bogove, započeto još u starijem kamenom dobu.

U poređenju sa životinjama pećinskog slikarstva, ove u Čatalhijiku izgledaju pojednostavljeno i nepokretno. Tu su lovci u energičnom pokretu. Životinje vezane uz ženska božanstva izražavaju još kruću disciplinu. Par leoparda oblikuje strane prestola boginje plodnosti (slika 41). Među zidnim slikarijama kod Čatalhijika najviše iznenađuje prikaz samog grada s parom kupa koje predstavljaju erupciju vulkana iznad njega (slika 42). Gusto zbijeni pravougaonici kuća gledani su odozgo, dok je planina prikazana u profilu s padinama prekrivenim mrljama koje bi trebalo da obeležavaju lavu. Taj vulkan se još i danas vidi iz Čatalhijika. Njegova erupcija je sigurno bila zastrašujuće iskustvo za stanovništvo. Kako su ga

Slike 43, 44. *Boginja plodnosti* (spreda i otpozadi), oko 5000. godine pre n. e. Pečena glina, visina 16 cm. Iz Černavode, Rumunija, Nacionalni muzej, Bukurešt. Foto: Aleksander Maršak

mogli smatrati ičim drugim nego prikazivanjem božanske moći? Ništa drugo nije moglo iznedriti ovakav prikaz, na pola puta između geografske karte i slike predela.

Neolitska Evropa

Bliski istok je postao kolevka civilizacije: biti civilizovan znači živeti poput građanina, stanovnika grada. U međuvremenu, neolitska revolucija je u Evropi vrlo sporo napredovala. Otprilike 5000. godine pre n. e. uticaji s Bliskog istoka počeli su da se šire prema severnoj obali Sredozemnog mora. Statuete boginja plodnosti od pečene gline nađene na Balkanu, kao što je ona iz mesta Černavode (slike 43 i 44) imaju svoje bliske rođake u Maloj Aziji. Ono što *Boginju plodnosti* iz Černavode čini tako izuzetnom jeste sposobnost skulptora da pojednostavi oblike ženskog tela, ali da ipak zadrži njegove tipične osobine (koje za njega ne uključuju lice). Glatka udubljena leđa naglašavaju oblinu i ispupčenost bedara, stomaka, ruku i grudi.



45. Dolmen, Karnak (Bretanja), Francuska, oko 1500. godine pre n. e.

DOLMENI I KROMLEHI. Severnije od Alpa još dugo se ne može otkriti uticaj Bliskog istoka. U Centralnoj i Severnoj Evropi retko naseljeno stanovništvo vodilo je jednostavan plemenski život malih seoskih zajednica čak i pošto se počela upotrebljavati bronza i gvožđe, i to sve do nekoliko vekova pre rođenja Isusa Hrista. Neolitska Evropa nikad nije dostigla nivo društvenog uređenja koje je stvorilo zidanu arhitekturu Jerihona ili zbijenu urbanu zajednicu Čatalhijika. Umesto toga, nailazimo na monumentalne kamene građevine drugog tipa, nazvane megalitima (*mega* – velik, *lithos* – kamen), jer se sastoje od velikih blokova ili gromada kamena postavljenih jedan na drugi bez maltera. Koristili su se u religiozne, a ne u svetovne ili utilitarne svrhe. Dugotrajan i usklađen rad potreban za njihovu gradnju bio je plod verskih ubeđenja – vere koja je doslovno zahtevala da se pomere planine. Čak i danas ovi megalitski spomenici odišu nečim nadljudskim i zadivljujućim, kao da ih je stvorila zaboravljena rasa divova.



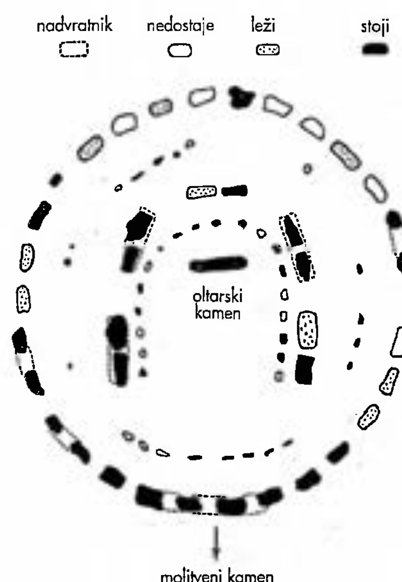
46. Stounhendž (pogled iz vazduha), Solzberi Plejn (Vilšir), Engleska, oko 2000. godine pre n. e. Prečnik kruga 29,6 m



47. Stounhendž pri zalasku sunca

Neki su poznati pod imenom *dolmeni*, a predstavljaju grobnice slične „kućama mrtvih" sa uspravnim kamenim blokovima koji služe kao potpornji i jednim džinovskim kamenim blokom za krov (slika 45). Drugi se pak zovu *kromlehi* i služe kao prostor za verske obrede. Od ovih potonjih najpoznatiji je Stounhendž u južnoj Engleskoj (slike 46 i 47). Njegov spoljašnji krug sazdan je od jednoliko raspoređenih kamenih stubova na kojima leže horizontalne grede, dok su druga dva unutrašnja sličnog rasporeda. U sredini stoji kamen sličan oltaru (slika 48). Čitava građevina je orijentisana prema tački u kojoj sunce izlazi na dan letnje dugodnevnice. Naša ilustracija navodi na pomisao da je građevina služila za obred obožavanja sunca.

Hoćemo li spomenik kao što je ovaj zvati arhitekturom, pitanje je definicije. Danas o arhitekturi razmišljamo najčešće kao o zatvorenim prostorima, ali imamo i pejzažne arhitekte koji osmišljavaju vrtove, parkove i igrališta. Ne možemo ni otvorenim pozorištima i sportskim stadionima poreći status arhitekture. Starim Grcima, koji su stvorili taj izraz, „arhi-tehne" značilo je nešto više od obične gradnje ili „tehne", isto kao što je arhiepiskop više od episkopa. Arhitektura je građevina koja se razlikuje od uobičajenih svakodnevnih gradnji po veli-



48. Skica prvobitnog rasporeda kamenih gromada u Stounhendžu (po F. Hojlu)



49. Zmijska humka, područje Adams, Ohajo, oko 1070. godine. Dužina 426,7 m

čini, redu, trajnosti ili svečanoj nameni. Grci bi sigurno Stounhendž smatrali arhitekturom. I mi ćemo bez poteškoća deliti takvo mišljenje čim shvatimo da prostor ne treba da bude zatvoren a da bi bio omeđen ili raščlanjen. Ako je arhitektura „umetnost oblikovanja prostora prema ljudskim potrebama i težnjama", onda Stounhendž prolazi na ispitu.

Neolitska Amerika

„Umetnost zemlje" preistorijskih Indijanaca Severne Amerike, takozvanih graditelja humki, može da se uporedi s megalitskim građevinama Evrope, bar što se tiče uloženog truda. Izraz nas može zavesti, jer se te humke veoma razlikuju po obliku, nameni i datumima nastanka, a sežu od 2000. godine pre n. e. do dolaska Evropljana krajem petnaestog veka. Naročito su interesantne „oslikane humke" u obliku životinja koje su verovatno služile kao plemenski totemi. Najspektakularnija je Zmijska humka (južni Ohajo, slika 49): zmija dužine 426,7 m klizi vrhom brda pored rečice, a najvišu tačku zauzima velika glava po sredini obeležena hrpom kamenja koja je nekad možda služila kao oltar. Očigledno je da su prirodne osobine terena nadahnule ovaj izvanredni poduhvat pejzažne arhitekture, na izvestan način jednako zagonetan kao i Stounhendž.

DRUGO POGLAVLJE



EGIPATSKA UMETNOST

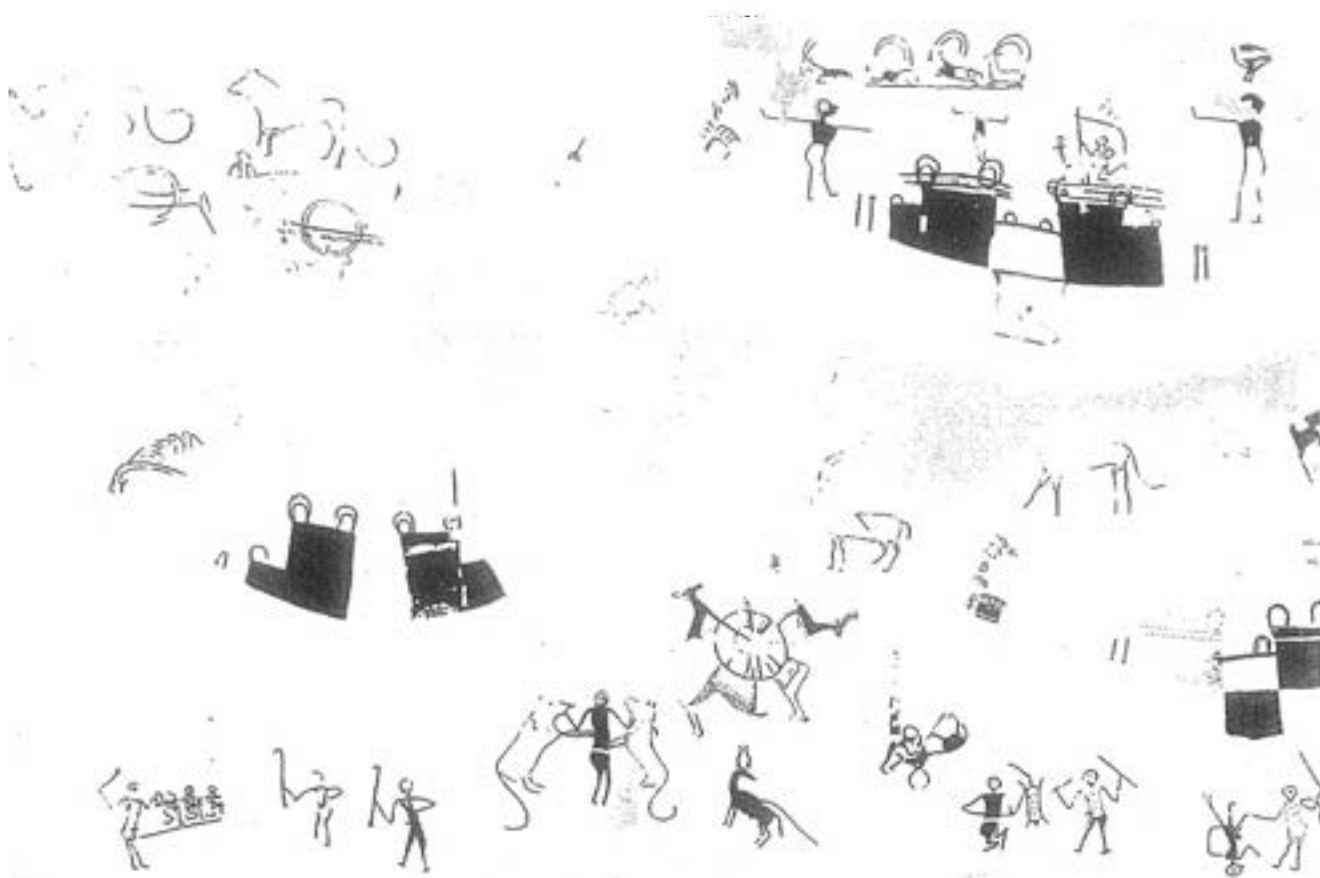
Egipatsku civilizaciju dugo su smatrali najkrućom i najkonzervativnijom. Platon je govorio da se egipatska umetnost nije promenila za deset hiljada godina. Možda pridevi „postojana" i „neprekidna" bolje opisuju tu umetnost, iako, na prvi pogled, sva egipatska umetnost između 3000. i 500. godine pre n. e. zaista izgleda slično. Ima zrno istine u tome da se osnovni obrazac egipatskih institucija, verovanja i umetničkih ideja koji je oblikovan u prvim stolećima tog dugog perioda, uvek ponovo potvrđivao do samog kraja. Međutim, videćemo da je taj osnovni obrazac tokom vremena prolazio kroz ozbiljne krize koje su čak dovodile u pitanje njegovu sposobnost da preživi. Da je bio tako neelastičan kako se uopšteno veruje, nestao bi mnogo pre nego što se to stvarno dogodilo. U egipatskoj umetnosti smenjuju se konzervativizam i novatorstvo, ali ona nikada nije statična. Neka od njenih velikih dostignuća presudno su uticala na grčku i rimsku umetnost, pa se preko njih i mi još uvek osećamo povezani s Egiptom od pre 5.000 godina neprekidnom živom tradicijom.

STARO CARSTVO

DINASTIJE. Prema starim egipatskim običajima, istorija Egipta podeljena je po dinastijama vladara od nastanka Prve dinastije ubrzo posle 3000. godine pre n. e. (godine vladanja najstarijih vladara teško se tačno prenose u naš kalendar; sistem datovanja u ovoj knjizi uzet je od francuskog egiptologa Nikole Grimala). Prelaz od preistorije do Prve dinastije naziva se predinastičkim periodom. Sledeće duže razdoblje poznato je pod nazivom Staro carstvo, a trajalo je od oko 2700. do oko 2190. godine pre n. e., tj. do kraja Šeste dinastije. Metod računanja istorijskog vremena po dinastijama izražava snažan smisao Egipćana za kontinuitet i veliku važnost faraona (cara), koji je bio ne samo vrhovni vladar nego i bog. Faraon je bio iznad svih ljudi, njegovo vladanje nije bilo samo dužnost ili privilegija proizašla od neke natprirodne sile nego nešto apsolutno i božansko. Ovo verovanje bilo je ključna odrednica egipatske civilizacije i uveliko je odredilo karakter egipatske umetnosti. Ne znamo tačno na koji su način prvi faraoni ostvarili svoje pravo da budu poštovani poput božanstva, ali su nam poznata njihova istorijska dostignuća: pretvorili su dolinu Nila od prvog vodopada (katarakta) kod Asuana do ušća (delte) u jedinstvenu državu i povećali plodnost ove doline na taj način što su regulisali godišnje rečne poplave pomoću brana i kanala.

GROBNICE I RELIGIJA. Od tih velikih javnih radova danas nije ništa sačuvano, a vrlo je malo ostataka starih egipatskih palata i gradova. Naše poznavanje egipatske civilizacije zasniva se gotovo isključivo na grobnicama i njihovom sadržaju. To nije slučajno, jer su grobnice građene da traju večno, ali ne smemo pogrešno da zaključimo kako su Egipćani život na zemlji videli uglavnom kao put do groba. Njihova opsednutost kultom smrti vezana je s neolitskom prošlošću, ali su joj oni dali novo značenje: strah od duhova mrtvih koji dominira primitivnim kultovima predaka, potpuno je odsutan. Egipćani su smatrali da se svaki čovek mora pobrinuti za svoj srećan život posle smrti. (Vidi Primarne izvore, br. 1, str. 212.) Stari Egipćani opremali su svoje grobnice kao neku vrstu replike u senci svoje svakodnevne okoline u kojoj će njihov duh, njihov *ka,* moći da uživa. Pobrinuli su se da *ka* dobije telo u kome će boraviti, njihovo sopstveno mumificirano telo ili, ako ono bude uništeno, sopstvenu statuu.

Granica između života i smrti nije oštra nego je prilično zamagljena, što objašnjava osnovni podsticaj za gradnju ovih tobožnjih kuća. Ljudi koji su znali da će posle smrti njihov *ka* uživati u istim zadovoljstvima kao i oni za života i koji su sebi ta zadovoljstva sopstvenim naporima unapred osigurali, rado-



50. *Ljudi, čamci i životinje.* Rekonstrukcija zidne slike iz predinastičke grobnice, oko 3200. godine pre n. e. Hijerakonpolis, Egipat

vali su se aktivnom i srećnom životu bez straha od velikog nepoznatog. U određenom smislu, egipatska grobnica bila je neka vrsta životnog osiguranja, ulaganja u sopstveni mir. Barem takav utisak stičemo proučavanjem grobnica Starog carstva. Kasnije je ovakav pojam smrti narušen težnjom da se duh ili duša podele na dva ili više identiteta, kao i uvođenjem neke vrste suda, merenja duša. Tek tada nailazimo i na izražavanje straha od smrti.

HIJERAKONPOLIS. Rana faza razvoja egipatskih pogrebnih običaja, a i egipatske umetnosti, vidi se na fragmentu zidne slike iz Hijerakonpolisa datirane oko 3200. godine pre n. e. (slika 50). Kompozicija je po svom karakteru još uvek prilično primitivna – likovi su ravnomerno razbacani po celoj površini. Ali treba reći da se u prikazivanju ljudskih i životinjskih figura nazire sklonost da postanu standardizovane, slično pojednostavljenim „znakovima", kao da će se pretvoriti u hijeroglife (kakve vidimo na slici 83). Veliki beli oblici prikazuju čamce, a njihovo je značenje ovde, izgleda, u tome da predstavljaju pogrebne barke ili „vozare duše", što je njihova uloga u kasnijim grobnicama. Crno-bele figure iznad najgornjeg čamca jesu žene u žalosti, ruku raširenih u izrazu bola. Što se ostalog tiče, slika kao da nema neku unutrašnju scensku povezanost ni posebno simbolično značenje. Na prvi pogled izgleda kao rani pokušaj da se opišu tipične scene iz svakodnevnog života, kakve ćemo sretati nekoliko stoleća kasnije u grobnicama Starog carstva (uporedi slike 68 i 69). Međutim, lik s dva heraldički suprotstavljena lava u donjem središnjem delu slike toliko je upadljivo nagoveštavanje mitskog heroja na liri iz Mesopotamije šest stotina godina kasnije (vidi sliku 92) da kompozicija možda ima i neko drugo značenje koje tek moramo da odgonetnemo.

Egipatski stil i paleta kralja Narmera

U vreme nastanka zidne slike iz Hijerakonpolisa Egipat je bio u toku učenja kako da se služi bronzanim oruđem. Pretpostavljamo da je zemljom upravljalo nekoliko lokalnih vladara čiji je status bio još dosta blizak statusu plemenskih poglavica. Scene borbi između ljudi s belim i crnim telima na slici verovatno prikazuju lokalne ratove ili sukobe. Iz tih sukoba nikla su dva suparnička carstva, Gornji i Donji Egipat. Borbe među njima prestale su kad su carevi Gornjeg Egipta pokorili Donji i ujedinili dva carstva.

Jedan od njih bio je kralj Menes (Narmer), čiji se lik pojavljuje na izuzetnoj ceremonijalnoj škriljčanoj paleti (slike 51 i 52), verovatno izrađenoj u slavu pobede nad Donjim Egiptom, iako je njeno tačno značenje još uvek predmet rasprave. (Pogledajte različite krune koje nose carevi!) I ovaj plitki reljef potiče iz Hijerakonpolisa, ali ima vrlo malo zajedničkog sa zidnom slikom. Mnogo toga govori da se paleta kralja Narmera može smatrati najstarijim istorijskim umetničkim delom koje poznajemo. Ne samo što je ovaj reljef najstarija sačuvana slika jedne istorijske ličnosti identifikovane po imenu nego





51, 52. *Paleta kralja Narmera* (obe strane), iz Hijerakonpolisa, oko 3150–3125. godine pre n. e. Škriljac, visina 63,5 cm. Egipatski muzej, Kairo

više nema karakter primitivne umetnosti. Zapravo, ovde se već vidi većina osobina kasnije egipatske umetnosti. Kad bismo samo imali dovoljno očuvanog materijala da korak po korak sledimo evoluciju od zidne slike do ove palete!

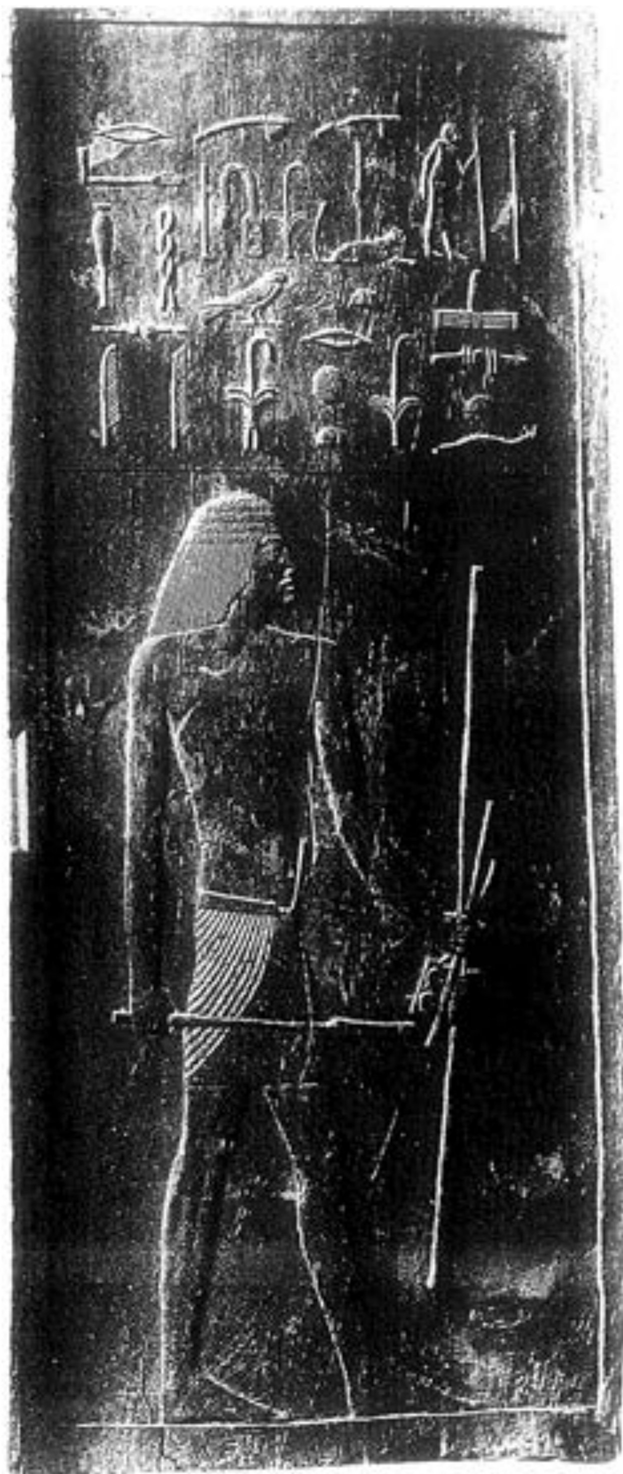
„Pročitajmo" najpre scene prikazane na obema stranama. Sama činjenica da je to moguće takođe pokazuje da je preistorijska umetnost ostala iza nas. Značenje ovih reljefa jasno je ne samo zbog hijeroglifskih oznaka, već i zbog mnogih vizuelnih simbola koji posmatraču prenose precizne poruke, ali, najvažnije od svega, zbog disciplinovanog i racionalnog reda u kompoziciji. Na slici 51 Narmer je uhvatio neprijatelja za kosu i sprema se da ga ubije svojim buzdovanom. Još dvoje pobeđenih neprijatelja smešteno je u donji odeljak. (Mala pravougaona površina do leve figure označava utvrđeni grad ili citadelu.) Na gornjoj desnoj strani, nasuprot caru, vidimo složeno slikovno pismo: soko stoji nad bokorom papirusa i drži uže pričvršćeno za ljudsku glavu koja „raste" iz istog tla iz kojeg i biljke. U ovoj složenoj slici, u stvari, ponavlja se glavna scena na nivou simbola. Glava i papirus simbolizuju Donji Egipat, dok je pobednički soko Horus bog Gornjeg Egipta. Paralela je očigledna. Horus i Narmer znače isto; bog pobeđuje ljudske neprijatelje. Narmerov pokret ne treba da se shvati kao da predstavlja pravu bitku. Neprijatelj je bespomoćan od samog početka, a ubijanje je ritual, a ne fizički napor. Ritualno značenje nagađamo iz činjenice što je Narmer skinuo sandale (dvorski činovnik nosi ih u desnoj ruci), što je znak da stoji na svetoj zemlji.

Na drugoj strani palete (slika 52) kralj je opet bosonog i prati ga čovek sa sandalama. Vladar stupa u svečanoj povorci iza grupe barjaktara da bi pogledao obezglavljena tela zarobljenika. (Ista predstava javlja se u Starom zavetu, verovatno pod egipatskim uticajem, kada Gospod naređuje Mojsiju da skine obuću pre nego što će mu se javiti u plamtećem grmu.) U donjem delu još jednom se ponavlja pobednička scena na nivou simbola gde je faraon prikazan kao snažan bik koji gazi neprijatelja i ruši utvrđenje. (Na obe slike Narmer nosi bikov rep obešen o pojasu; biće to deo svečane odeće faraona sledećih 3.000 godina.) Jedino središnji deo nema neko jasno značenje. Isprepleteni lavovi zmijolikih vratova i njihova dva krotitelja nemaju atribute po kojima bi se mogli prepoznati. Međutim, slične zveri nalaze se u protoliterarnoj umetnosti Mesopotamije oko 3300–3200. godine pre n. e. (vidi Treće poglavlje). Tamo su atributi lavice – boginje majke – spojeni s kopulacijom zmija, što označava boga plodnosti, a dobijeni simbol plodnosti predstavlja sjedinjeni ženski i muški princip u prirodi. Možda i ovi likovi odražavaju neku vezu s ujedinjenjem Gornjeg i Donjeg Egipta? Šta god značili na Narmerovoj paleti, njihova prisutnost je dokaz bogatog prožimanja dveju civilizacija u nastajanju, i to u ranoj i kritičnoj fazi razvoja. Bilo kako bilo, više se ne javljaju u egipatskoj umetnosti.

LOGIKA EGIPATSKOG STILA. Nova unutrašnja logika stila Narmerove palete očigledna je kad se uporedi s predinastičkim zidnim slikarstvom. Prvo uočavamo izraženo osećanje za red. Površina ploče podeljena je u horizontalne trake ili registre, a svaka figura stoji na liniji koja predstavlja tlo. Jedini izuzeci su krotitelji dugovratih životinja – njihova uloga je, čini se, čisto ornamentalne prirode; zatim, hijeroglifski znakovi koji pripadaju drugom nivou stvarnosti; i mrtvi neprijatelji, viđeni odozgo, dok su stojeće figure prikazane sa strane. Očigledno je da bi današnji način prikazivanja scene (kakva bi ona izgledala posmatraču u jednom određenom trenutku) bio stran egipatskim umetnicima, kao što bi bio stran i njihovim neolitskim prethodnicima. Oni teže jasnoći a ne iluziji, i zato biraju ugao gledanja koji najviše govori.

Međutim, Egipćani postavljaju i strogo pravilo. Kad se ugao posmatranja menja, to je promena od 90 stepeni, kao da se gleda duž ivica neke kocke. Zato su moguća samo tri pogleda: anfan (lice), strogi profil i pogled odozgo. Svaki položaj između ovih bio bi zbunjujuć. (Obratite pažnju na čudne „gumene" figure neprijatelja pri dnu slike 51!) Štaviše, stojeća ljudska figura nema jedinstven glavni profil, već dva ugla gledanja, tako da se zbog jasnoće ova dva pogleda moraju kombinovati. Kako se to radilo (i ostalo nepromenjeno 2.500 godina), jasno se vidi na velikoj figuri Narmera, (slika 51): oko i ramena prikazani su spreda, glava i noge u profilu. Izgleda da je ova formula izrađena da bi se faraon (i sve važne osobe koje se kreću u senci njegovog božanstva) prikazao na najpotpuniji način. Budući da scene opisuju svečane, vanvremenske rituale, umetnik se nije bavio problemom što ovakav metod predstavljanja ljudskog tela čini svaki pokret ili akciju praktično nemogućim. U stvari, „zamrznutost" scene bila je sasvim u skladu s faraonovom božanskom prirodom. Obični smrtnici *delaju*; on prosto *jeste*.

Kad god egipatski umetnik mora da prikaže neku radnju ili napor, on ne okleva da napusti kompozitno gledanje figure ako je to potrebno. Rad je za potčinjene, on ne mora da se bavi njihovim dostojanstvom. Zato su na paleti dva krotitelja i četiri barjaktara prikazani, osim očiju, u strogom profilu. Egipatski stil prikazivanja ljudske figure bio je, čini se, stvoren posebno zbog toga da se vizuelno prenese veličina božanskog vladara. Stil su verovatno izmislili umetnici zaposleni na kraljevskom dvoru. On nikada nije izgubio primesu ceremonijalnog i svetog, čak ni kad je kasnije morao da služi i drugoj svrsi.

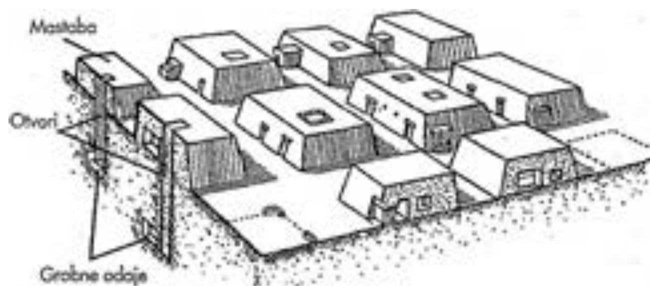


53. *Portret Hesi-ra na ploči*, iz Sakare, oko 2660. godine pre n. e. Drvo, visina 114,3 cm. Egipatski muzej, Kairo

Treća dinastija

Lepota stila koji smo videli na Narmerovoj paleti postaje očigledna tek pet stoleća kasnije, u doba Treće dinastije, a naročito za vreme vladavine njenog najvećeg faraona, Zosera. U grobnici jednog od Zoserovih visokih činovnika, Hesi-ra, nađen je majstorski izrađen reljef u drvetu (slika 53) koji prikazuje pokojnika sa oznakama njegovog društvenog položaja. To je pribor za pisanje, jer je zvanje pisara bilo vrlo uvažavano. Slika ove figure tačno odgovara Narmerovoj sa palete, ali su srazmere skladnije i mnogo uravnoteženije, dok rezbarene pojedinosti svedoče o smelosti zapažanja i veoma pažljivom izvođenju.

GROBNICE. Kad govorimo o odnosu Egipćana prema smrti i zagrobnom životu prikazanom u njihovim grobnicama, moramo jasno da naglasimo kako nije reč o stavu prosečnog Egipćanina već o malobrojnoj aristokratskoj kasti okupljenoj oko faraonovog dvora. Grobnice pripadnika ove klase visokih činovnika koji su često bili u srodstvu s kraljevom porodicom, obično se nalaze u blizini faraonovih grobnica. Njihov oblik i sadržaj slični su zagrobnim spomenicima božanskih kraljeva. Još mnogo toga moramo da naučimo o nastanku i značenju egipatskih grobnica, ali s razlogom verujemo da se



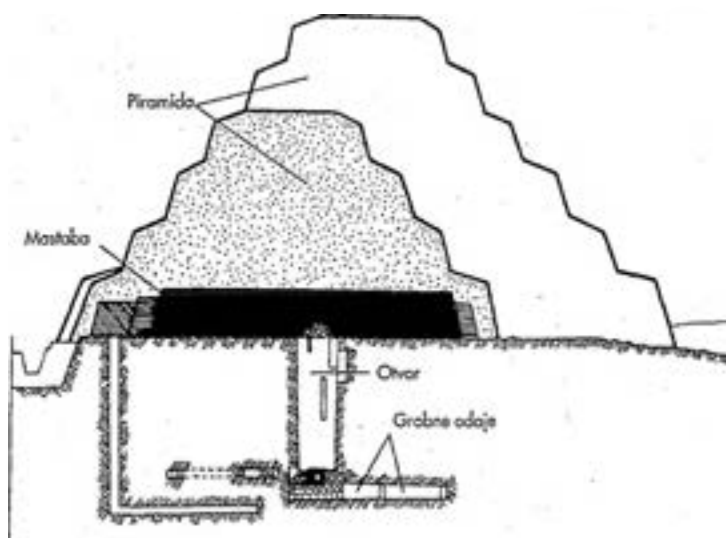
54. Grupacija mastaba (po A. Badaviju). Četvrta dinastija

pojam zagrobnog života koji susrećemo u takozvanim privatnim grobnicama nije odnosio na obične smrtnike već samo na malobrojne privilegovane, i to zbog njihovih veza s besmrtnim faraonima. (Vidi Primarne izvore, br. 2, str. 212.)

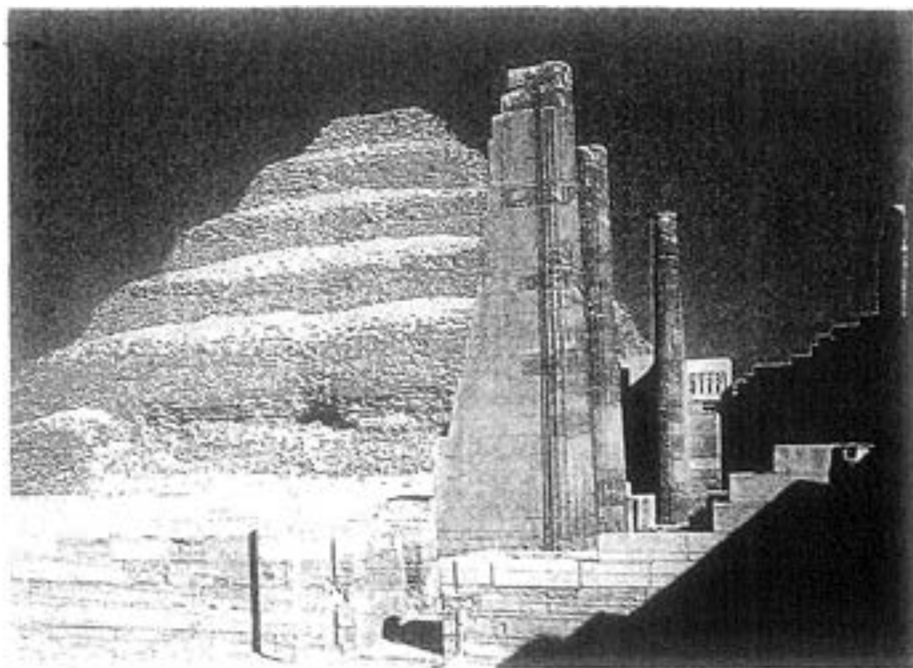
MASTABE. Uobičajen oblik ovih grobnica bila je mastaba, pravougaona humka obložena opekom ili kamenom, podignuta iznad grobne komore koja se nalazila duboko pod zemljom i bila otvorom povezana s humkom (slike 54 i 55). U mastabi se nalazi prostor za prinošenje žrtve *kau* i tajna prostorija za statuu pokojnika. Kraljevske mastabe dostigle su upadljive razmere već za vreme Prve dinastije, a njihova spoljašnjost ukrašena je poput kraljevske palate. Za vreme Treće dinastije razvile su se u stepenaste piramide. Najpoznatija, i najverovatnije prva, bila je piramida faraona Zosera (slika 56), sagrađena iznad tradicionalne mastabe (vidi slike 55 i 57). Sama piramida, za razliku od onih kasnijih, potpuno je zatvorena građevina memorijalnog tipa.

GROBNE DOLINE. Mašta savremenog čoveka zaljubljena u „tišinu piramida" lako će da stvori pogrešnu sliku o ovim spomenicima. Piramide nisu podizane izdvojeno usred pustinje nego su bile deo nepreglednih grobnih dolina s hramovima i drugim građevinama koje su činile scenografiju velikih religioznih proslava za vreme faraonovog života a i posle njega. Najsloženija od tih grobnih dolina nalazi se oko Stepenaste piramide faraona Zosera (slika 57). Piramida je dovoljno očuvana da shvatimo zašto je njen graditelj, Imhotep, zaslužio božanske atribute u kasnijoj egipatskoj tradiciji. On je prvi umetnik čije je ime s pravom zapisano u istoriji. Njegovo umeće ostavlja snažan utisak ne samo zbog dimenzija već i zbog jedinstvenog načina otelotvorenja faraona kao pojma savršenstva. Imhotep je svakako bio izuzetno sposoban čovek vanrednog uma. On je postavio presedan za sve velike graditelje koji su ga sledili, a i današnji arhitekti bave se istim pitanjima kojima su se bavili i graditelji onog doba.

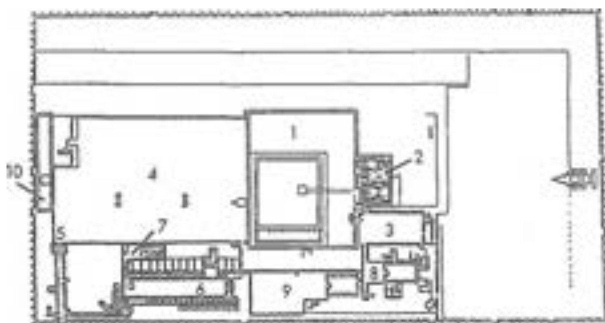
STUBOVI. Egipatska arhitektura počela je građevinama od ćerpiča, drveta i trske i drugog lakog materijala. Imhotep je upotrebio tesani kamen, ali u njegovim arhitektonskim formama još uvek se ogledaju oblici i zamisli stvoreni za manje trajan materijal. Nailazimo na nekoliko vrsta stubova – uvek priljubljenih uza zid a ne slobodnih – što je podražavanje ranijih snopova trske ili drvenih nosača koji su zbog pojačanja bili ugrađeni u zidove od sušene opeke. Ali upravo činjenica da ti elementi više nisu imali svoju prvobitnu namenu omogućila je Imhotepu i njegovim graditeljima da ih preoblikuju tako da služe novijoj izražajnijoj, svrsi. Ideja da arhitektonski oblici mogu bilo šta da izraze u prvom trenutku može delovati neobično. Danas smo skloni da pretpostavimo da su ti arhitektonski oblici, ako nemaju neku jasno određenu strukturnu ulogu, npr. da podupiru ili zatvaraju prostor, obični površinski ukrasi. Ali pogledajmo vitke, žlebaste stubove koji se prema vrhu sužavaju (slika 56) ili papirusove polustubove (slika 58). Oni ne samo što ukrašavaju



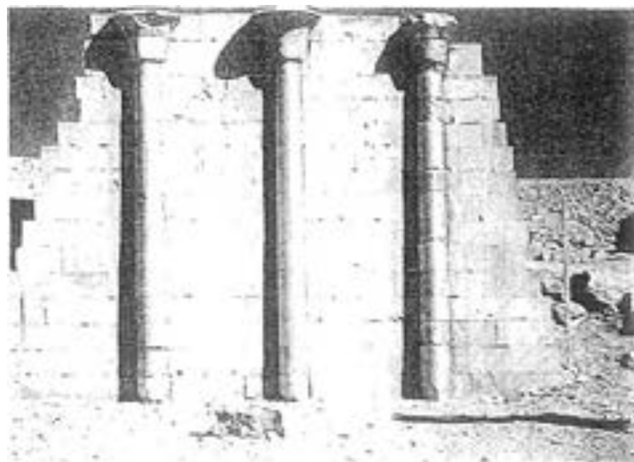
55. Poprečni presek Stepenaste piramide faraona Zosera, Sakara



56. Imhotep. Stepenasta piramida faraona Zosera. Sakara. Treća dinastija, oko 2681–2662. godine pre n. e.



57. Plan grobne doline faraona Zosera, Sakara (M. Hirmer po J. P. Laueru). 1) piramida (m = mastaba); 2) grobni hram; 3, 4, 6) dvorišta; 5) ulazna dvorana; 7) mali hram; 8) dvorište Severne palate; 9) dvorište Južne palate; 10) južna grobnica



58. Papirusovi polustubovi, Severna palata, grobna dolina faraona Zosera, Sakara

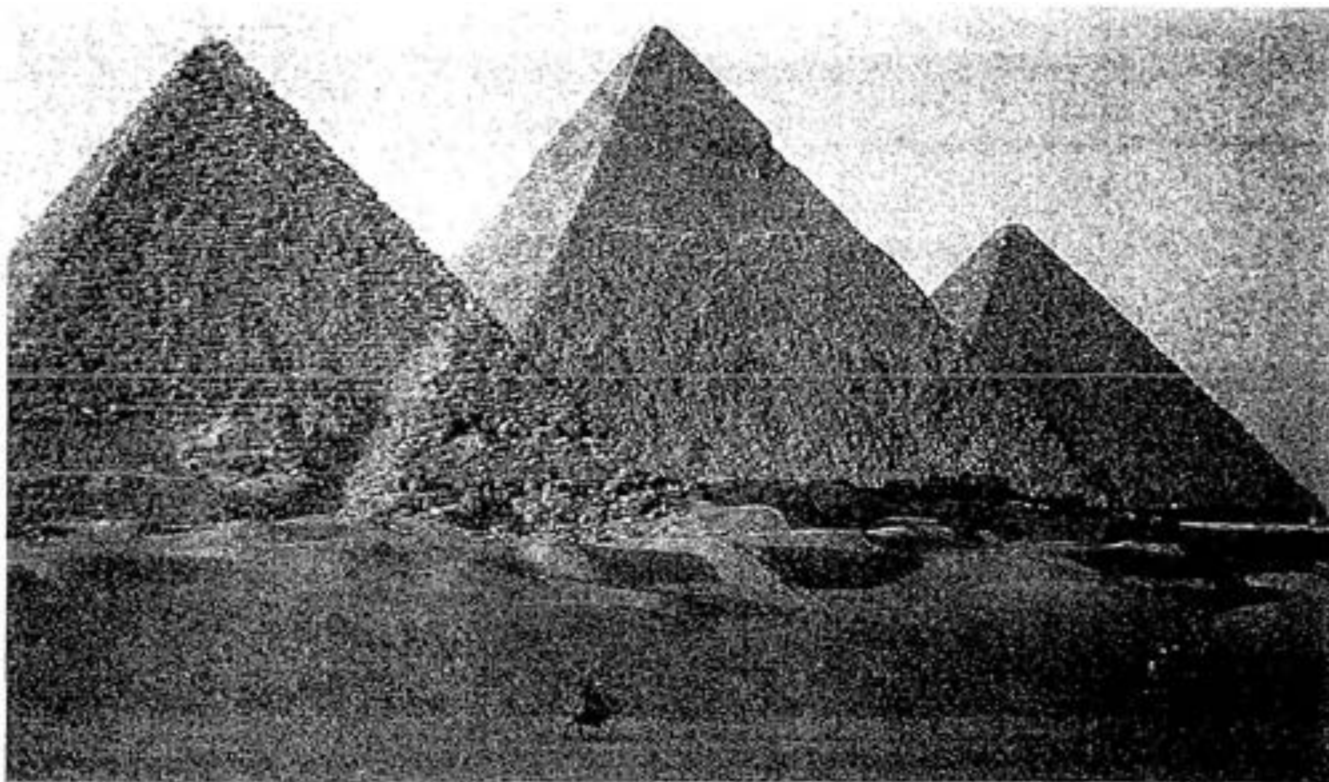
zidove uz koje su priljubljeni nego im daju određeno tumačenje, daju im život. Njihove proporcije, snaga i gipkost koji iz njih zrače, njihov raspored, stepen isturenosti van zida – sve to doprinosi novoj izražajnosti.

Naučićemo više o njihovoj izražajnoj ulozi kada budemo govorili o grčkoj arhitekturi koja je preuzela egipatski kameni stub i dalje ga razvila. Spomenimo, za sada, samo još jedan faktor u osnovnoj zamisli i upotrebi ovih stubova: da naznače simboličnu namenu građevine. Papirusove polustubove (slika 58) vezujemo uz Donji Egipat (uporedi biljke papirusa na slici 51); zato se javljaju na Severnoj palati Zoserove grobne doline. Južna palata ima drugačije oblikovane stubove, koji podsećaju na njenu vezu s Gornjim Egiptom.

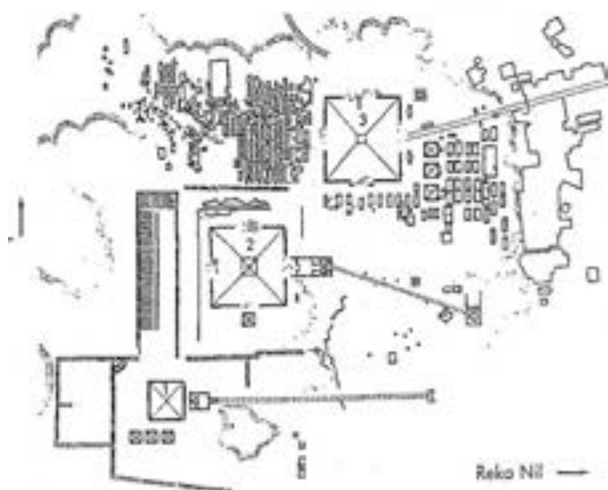
Četvrta dinastija

PIRAMIDE KOD GIZE. Zoserovi naslednici ubrzo su stepenasti oblik piramide razvili u poznati oblik glatkih strana. Razvoj piramide dostiže svoj vrhunac u doba Četvrte dinastije u čuvenoj trijadi velikih piramida kod Gize (slike 59 i 60). Prvobitno su bile obložene pažljivo obrađenim kamenim pločama koje su s vremenom nestale, osim pri vrhu Kefrenove piramide. One se među sobom neznatno razlikuju po detaljima i konstrukciji, ali bitne osobine prikazane su na preseku najstarije i najveće – Keopsove piramide (slika 61). Grobna komora sada je blizu središta građevine, a ne ispod zemlje, kao u Zoserovoj piramidi. Ali i ovako postavljena komora nije bila zaštićena od pljačkaša.

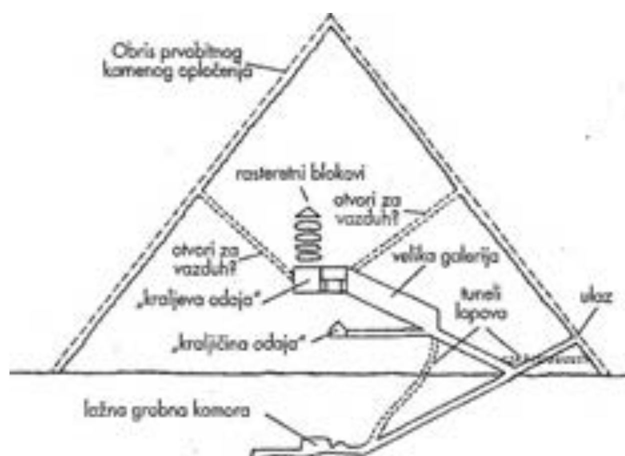
Po novijoj teoriji tri piramide postavljene su u isti položaj kao i zvezde u sazvežđu Oriona, što se vezuje za boga



59. Piramide Mikerina (oko 2533–2515. godine pre n. e.), Kefrena (oko 2570–2544. godine pre n. e.) i Keopsa (oko 2601–2528. godine pre n. e.), Giza



60. Plan piramida kod Gize. 1) Mikerinova; 2) Kefrenova; 3) Keopsova



61. Keopsova piramida, presek sever-jug (po L. Borhartu)

Ozirisa, mitskog osnivača Egipta. Jedan od zagonetnih „otvora za vazduh" na Keopsovoj piramidi usmeren je prema stalno vidljivim polarnim zvezdama na severu; drugi je u staro doba bio u položaju prema Orionu kad se ovaj pojavio na južnom nebu posle nestanka od dva meseca, tako da je delovao poput „duhovnih vrata" kojima se faraon popeo u svemir da bi zauzeo svoje mesto. Još jedan skriveni otvor u kraljičinoj odaji bio je u ravni sa zvezdom Izidom (današnji Sirijus), Ozirisovom ženom, i korišćen je u ritualima plodnosti i ponovnog rađanja opisanih u egipatskoj *Knjizi mrtvih.* Iako sporna, hipoteza je vrlo privlačna jer pomaže u tumačenju mnogih zagonetnih karakteristika piramida u svetlu *Tekstova o piramidama* dveju sledećih dinastija. (Vidi Primarne izvore, br. 1, str. 212.)

Oko tri velike piramide izgrađeno je nekoliko manjih i veliki broj mastaba za pripadnike kraljevske porodice i visoke činovnike, ali složenost Zoserove grobne doline zamenjena je jednostavnijim uređenjem. Uz svaku veliku piramidu, sa istoka, nalazi se grobni hram od kojeg vodi put za verske povorke prema drugom hramu na nižem nivou u dolini Nila, na udaljenosti od nekih 530 m.

Ovakav raspored predstavlja odlučujući završni korak u evoluciji carstva u Egiptu. On povezuje faraona s večnim kosmičkim redom, dovodeći ga fizički i ritualno u vezu s rekom Nil, čiji godišnji ciklusi daju Egiptu život i određuju njegov ritam do današnjih dana.

VELIKA SFINGA. Kraj hrama u dolini Kefrenove piramide postavljena je Velika sfinga, isklesana u steni (slika 62). Ona je još upečatljivije otelovljenje božanskog carstva nego i sama piramida. Carska glava izdiže se iz lavljeg tela do visine 20 metara i po svoj prilici imala je Kefrenov oblik i izgled. (Oštećenja



62. Velika sfinga, Giza, oko 2570–2544. godine pre n. e. Peščanik, visina 19,8 m

koja je pretrpela u kasnijim periodima učinila su crte lica nejasnim.) Njena zadivljujuća veličanstvenost takva je da su je i hiljadu godina kasnije smatrali likom boga sunca.

Poduhvati ovakvih razmera označavaju vrhunsku tačku faraonske moći. Posle Četvrte dinastije, nešto manje od dva veka posle Zosera, niko više nije pokušao da gradi takve piramide, iako su se piramide, ali mnogo skromnije od ovih, gradile i dalje. Svet se oduvek divio veličini piramida, ali i njihovim tehničkim rešenjima. Na njih se kasnije gledalo kao na simbole robovskog rada hiljada ljudi koje su okrutni nadzornici prisiljavali da služe veličanju apsolutnog vladara. Ovakvo tumačenje može biti i nepravedno, jer neki zapisi kazuju da je rad bio plaćen, pa je bliže istini da su ti spomenici bili veliki javni radovi koji su dobrom delu stanovništva obezbeđivali ekonomsku sigurnost.

PORTRETISANJE. Osim dostignuća u arhitekturi, najveća slava egipatske umetnosti u doba Starog carstva i onog kasnijeg pripada portretnim statuama koje su nađene u grobnim hramovima i grobnicama. Jedna od najlepših jeste statua Kefrena iz hrama u dolini koji pripada njegovoj piramidi (slika 63). Isklesana od vrlo tvrdog diorita, prikazuje kralja na prestolu dok mu je soko boga Horusa obgrlio potiljak krilima. (Faraon je bio poistovećen s Horusom, sinom Ozirisa i Izide; ovakvo druženje, samo u drugom obliku, videli smo već na Narmerovoj paleti; slika 51.)

Ovde je „kubično" gledanje egipatskog skulptora na ljudsku formu došlo do punog izražaja. Skulptor je najpre označio površinu pravougaonog kamenog bloka mrežom, nacrtao je prednji izgled, bočne izglede i začelje, a zatim je klesao kamen prema unutra dok se te projekcije nisu spojile. Rezultat je figura skoro neodoljiva u svojoj trodimenzionalnoj čvrstini i nepomičnosti – veličanstveno boravište duha! Telo je istovremeno idealizovano i snažno, ali savršeno bez-lično. Samo lice nagoveštava neke individualne crte, što možemo da



63. *Kefren*, iz Gize, oko 2500. godine pre n. e. Diorit, visina 167,7 cm. Egipatski muzej, Kairo



64. *Mikerin i njegova žena, kraljica Kamerernepti,* iz Gize, oko 2515. godine pre n. e. Škriljac, visina 138,4 cm. Muzej likovnih umetnosti Boston, Harvard – Muzej likovnih umetnosti



65. *Princ Rahotep i njegova žena Nofret,* oko 2580. godine pre n. e. Obojeni krečnjak, visina 120 cm. Egipatski muzej, Kairo

vidimo ako ga uporedimo sa statuom Mikerina (slika 64), Kefrenovog naslednika i graditelja treće, i najmanje, piramide kod Gize.

Mikerin, zajedno sa svojom ženom, kraljicom Kamerernepti, prikazan je u stojećem stavu. Oboje su isturili levu nogu, ali nema ni najmanjeg nagoveštaja nekog pokreta. Portreti su idealizovani: slična grupa, gde je Mikerin smešten između dveju boginja, vrlo malo se razlikuje od ove. Oboje su gotovo jednake visine, ali je zanimljivo porediti mušku i žensku lepotu kako ih je video jedan od najboljih skulptora Starog carstva, koji je umeo ne samo da podvuče kontrast u građi i jednog i drugog tela nego i da naglasi meke, oble forme kraljičinog tela ispod tanke priljubljene haljine.

Umetnik koji je izradio statue princa Rahotepa i njegove žene Nofret (slika 65) bio je manje suptilan. Oni izgledaju vrlo životno zbog živih boja kojima su obojene, kao što su, verovatno, i druge statue bile bojene, ali je boja potpuno očuvana samo u malom broju slučajeva. Tamnija boja prinčevog tela nema posebno značenje; to je uobičajena boja muškog tela u egipatskoj umetnosti. Oči su istaknute svetlucavim kvarcom, da bi izgledale što življe, a lica imaju naglašena portretna obeležja.

Figure u stojećem i sedećem stavu čine osnovu velikih egipatskih trodimenzionalnih skulptura. Pri kraju Četvrte dinastije dodata je i treća poza, isto tako simetrična i nepomična kao i prve dve: poza pisara koji sedi skrštenih nogu. Najlepša od ovih statua pisara potiče iz vremena početka Pete dinastije (slika 66). Ime portretisanog (u čijoj je grobnici u Sakari statua nađena) nije poznato, ali ga ne smemo zamišljati kao ubogog pisara koji samo čeka da zapiše diktat. On je bio visoki dvorski činovnik, „majstor svetih i tajnih slova". Čvrsto i oštro oblikovanje govori o dostojanstvu njegovog položaja u društvu koje se, izgleda, na početku dodeljivalo samo sinovima faraona. Prikazuje živo lice oštrih crta i, prilično realistično, pomalo mlitavo telo čoveka koji je prevalio srednje godine.

Još jedna novina u umetnosti Starog carstva bila je portretna bista, vrsta skulpture nama toliko bliska da je smatramo sasvim običnom; međutim, njeno poreklo je zagonetka. Da li je to jednostavno skraćena figura, jeftinija zamena cele figure? Ili je takvo portretisanje imalo posebnu namenu, možda kao daleki odjek neolitskog običaja da se glava pokojnika čuva odvojeno od tela (vidi str. 54–55)? Bilo kako bilo, najstarija od tih bisti (slika 67) ujedno je i najlepša, jedan od najboljih portreta svih vremena. Na plemenitoj glavi otkrivamo karakteristične crte modela i neobično suptilnu razliku između čvrstog oblika lobanje i mekih, elastičnih obraza naglašenih dobro očuvanom bojom.



66. *Pisar*, iz Sakare, oko 2400. godine pre n. e. Krečnjak, visina 53,5 cm. Luvr, Pariz



67. *Poprsje vezira Ank-hafa*, iz Gize, oko 2520. godine pre n. e. Krečnjak, delimično oblikovan u gipsu, visina 53,3 cm. Muzej likovnih umetnosti Boston, Muzej likovnih umetnosti Harvard

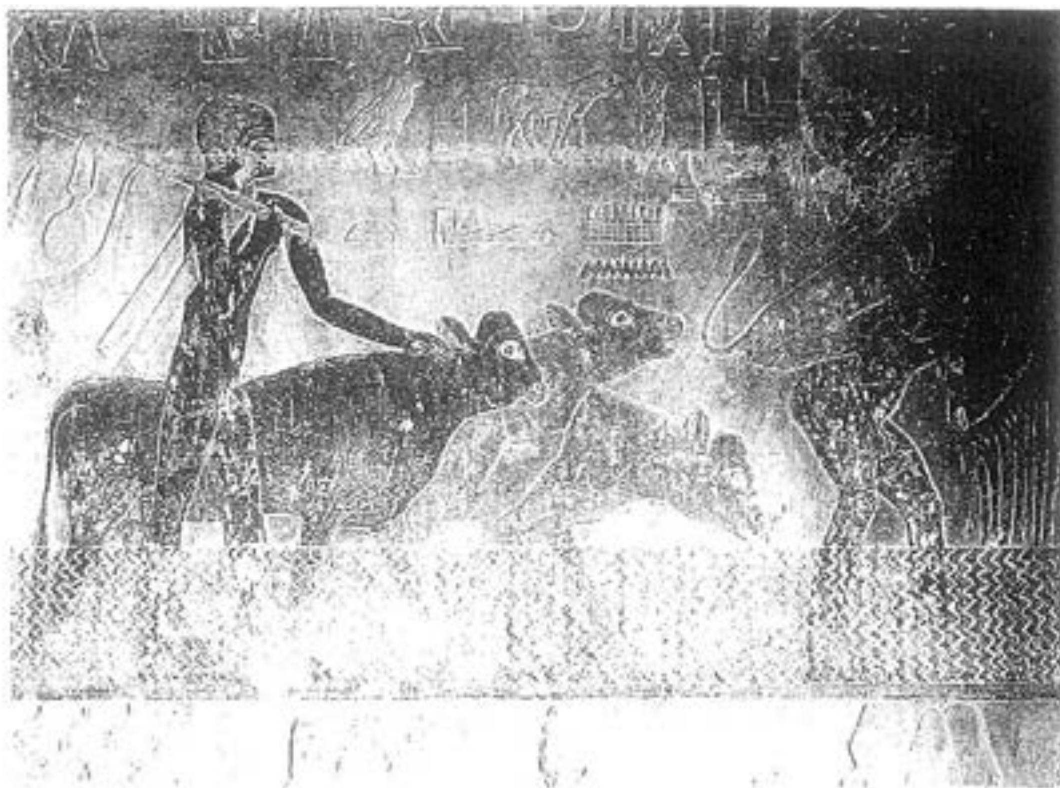


68. *Ti posmatra lov na nilske konje*, oko 2510–2460. godine pre n. e. Reljef, bojeni krečnjak, visina oko 114,3 cm. Tijeva grobnica, Sakara

OPREMANJE GROBNICA. Pre nego što napustimo Staro carstvo, pozabavimo se nakratko scenama iz svakodnevnog života u žrtvenim odajama nekraljevskih grobnica, kao što je grobnica građevinskog nadzornika Tija kod Sakare. Lov na nilske konje (*slika 68*) naročito je zanimljiv zbog svog pejzaža. Pozadina reljefa je čestar papirusa. Stabljike biljaka čine pravilnu, namreškanu šaru koja u gornjoj zoni izbija u nemirni prizor ptica u gnezdima kojima preti opasnost od raznih grabljivica. U donjoj zoni voda je označena cikcak linijama, puna je riba i nilskih konja koji se bore. Lovci u prvom čamcu – pažljivo su prikazani, izražajnih pokreta. Samo je Ti koji stoji u drugom čamcu nepomičan, kao da pripada drugom svetu. Njegov stav je isti kao na reljefima pogrebnih portreta i statua (uporedi sliku 53), a figura je viša od drugih jer je on važniji od njih.

Njegova veličina izdiže ga iznad konteksta lova. On ne usmerava lov niti ga nadgleda, on jednostavno posmatra. Njegova pasivna uloga karakteristika je prikazivanja pokojnika u svim ovakvim scenama iz života Starog carstva. Suptilnim načinom označena je smrt tela i život duha i svest o zadovoljstvima ovog sveta, iako čovek u njima više ne može direktno da učestvuje. Morali bismo još napomenuti da ovakve scene iz svakodnevnog života ne predstavljaju omiljene pokojnikove razonode. Da je tako, on bi s čežnjom gledao unazad, a to osećanje je strano duhu grobnica Starog carstva. Dokazano je da scene poput ove predstavljaju deo ciklusa godišnjih doba, neku vrstu večitog kalendara ljudskih aktivnosti koje se stalno vraćaju da bi ih duh pokojnika posmatrao iz godine u godinu. S druge strane, takve su scene, slikarske i skulptorske prirode, nudile umetniku dobrodošlu priliku da proširi svoj dar zapažanja, tako da često nailazimo na zadivljujuće pojedinosti iz stvarnosti.

Još jedan reljef iz Tijeve grobnice prikazuje stoku koja prelazi reku (slika 69). Jedan pastir nosi na leđima novorođeno tele da se ne udavi, dok ono preplašeno gleda unazad prema majci koja mu uzvraća uznemireni pogled. Ovako saosećajni prikaz emotivnog odnosa jednako je očaravajući koliko je i neočekivan u umetnosti Starog carstva. Proći će još mnogo vremena pre nego što na nešto slično naiđemo u prikazivanju ljudi. Ali ćemo, najzad, videti i pokojnika kako napušta svoj pasivni, bezvremeni stav da bi učestvovao u prizorima iz svakodnevnog života.



69. *Stoka prelazi reku.* Detalj bojenog reljefa u krečnjaku, oko 2510–2460. godine pre n. e. Tijeva grobnica, Sakara

SREDNJE CARSTVO

Posle propasti centralizovane faraonske moći krajem vladavine Šeste dinastije Egipat su zahvatili politički nemiri, što je trajalo skoro 700 godina. Veći deo tog perioda stvarna vlast bila je u rukama lokalnih ili regionalnih gospodara koji su obnovili suparništvo između Gornjeg i Donjeg Egipta. Mnoge su se dinastije brzo smenjivale, ali samo Jedanaesta i Dvanaesta zaslužuju pažnju. One obeležavaju Srednje carstvo (2040–1674. godine pre n. e.) s čitavim nizom sposobnih vladara koji su se suprotstavili provincijskom plemstvu. Međutim, jednom uništena magična draž božanskog carstva, nikad više nije povratila stari uticaj, a autoritet faraona Srednjeg carstva bio je individualnog, a ne više institucionalnog tipa. Ubrzo posle kraja Dvanaeste dinastije oslabljenu zemlju pokorili su Hiksi, narod iz zapadne Azije pomalo zagonetnog porekla; oni su osvojili oblast Delte i vladali njome 150 godina, dok ih 1552. godine pre n. e. nisu potisnuli tebanski prinčevi.

UMETNOST PORTRETA. Nemirni duh vremena snažno je izražen u umetnosti Srednjeg carstva. Posebno rečit primer novog tipa carskog portreta jeste jedna skulptura iz Dvanaeste dinastije, prikazana na slici 70. Prvi pogled na to neobično savremeno lice izaziva kod posmatrača nevericu i šok. Mirnu samosvest portreta Starog carstva zamenio je zamišljen i zabrinut izraz novog nivoa samosvesti. Lišen carskih obeležja, ovaj fragment je tako beskompromisno realističan u fizičkom i psihološkom smislu da se na prvi pogled čini kako je veza sa skulptorskom tradicijom prošlosti potpuno raskinuta. Pred nama je još jedno trajno ostvarenje egipatske umetnosti čija će se sudbina nastaviti u rimskim portretima i portretima renesanse.



70. *Portret Sezostrisa III* (fragment), oko 1850. godine pre n. e. Kvarcit, visina 16,5 cm Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zbirka Karnarvon, poklon Edvarda S. Harknesa 1926.

SLIKARSTVO I RELJEFI. Labavija primena ustaljenih pravila oseća se u slikarstvu i reljefima Srednjeg carstva gde je došlo do mnogo zanimljivih odstupanja od konvencionalnog. Najizrazitiji primeri jesu ukrasi grobnica lokalnih prinčeva kod Beni Hasana, koji su bolje odoleli razaranju nego većina spomenika Srednjeg carstva jer su uklesani u živoj steni. Zidna slika *Hranjenje oriksa* (slika 71) nalazi se u jednoj od tih grobnica u steni, u Knumhotepovoj. (Oriks antilopa, znak prinčevske vlasti, bila je, čini se, povlašćeni ljubimac u njegovom domaćinstvu.) U skladu s umetničkim normama Starog carstva, svi likovi bi morali da stoje na istoj liniji tla, ili bi drugi oriks i njegov čuvar morali da budu iznad prvog. Umesto toga, slikar je uveo drugu liniju tla samo malo više od prve, a dve grupe sada su gotovo prirodno povezane. Njegovo zanimanje za istraživanje oblika u prostoru vidi se u nespretnom, ali smelom skraćivanju ramena dvojice čuvara. Ako prekrijemo hijeroglifske znake koji naglašavaju ravnu površinu zida, s neverovatnom lakoćom možemo da „čitamo" oblike u dubini slike.



71. *Hranjenje oriksa*, oko 1928–1895. godine pre n. e. Detalj zidne slike. Knumhotepova grobnica, Beni Hasan

NOVO CARSTVO

Petsto godina po proterivanju Hiksa, za vreme vladavine Osamnaeste, Devetnaeste i Dvadesete dinastije, dolazi do trećeg – i poslednjeg – procvata Egipta. Pod jakim i uspešnim vladarima zemlja je ponovo ujedinjena, a njene granice protežu se sve do Palestine i Sirije; zato je ovaj period poznat i pod imenom carstva. U najvažnijem delu tog perioda moći i napretka, između 1500. i kraja vladavine Ramzesa III, 1145. godine pre n. e., izvedeni su obimni građevinski poduhvati, najviše u novoj prestonici Tebi, dok su kraljevske grobnice dostigle nezapamćeno materijalno bogatstvo.

Božansko carsko dostojanstvo faraona potvrdilo se na nov način: vezivanjem uz boga Amona čiji se identitet stopio s bogom sunca Ra koji je postao najviše božanstvo nad nižim bogovima, baš kao što se faraon izdizao iznad provincijskog plemstva. Takav razvoj, sasvim neočekivano, značio je opasnost po kraljevski autoritet: sveštenici boga Amona izrasli su u kastu takvog bogatstva i moći da je faraon samo uz njihov pristanak mogao da održava svoj položaj. Amenhotep IV, najistaknutija ličnost Osamnaeste dinastije, pokušao je da ih porazi proglašavanjem svoje vere u jednog jedinog boga, boga sunca Atona. Promenio je ime u Ehnaton, zatvorio je Amonove hramove i premestio prestonicu u srednji Egipat, u blizinu današnjeg grada Tel Amarna. Ali njegov pokušaj da stane na čelo nove monoteističke vere nije potrajao duže od njegove vladavine (1348–1336/1335. godine pre n. e.), a za vreme njegovih naslednika ubrzo je obnovljena ortodoksna vera. Tokom dugotrajnog propadanja koje je započelo oko 1000. godine pre n. e., zemlju je sve više preplavljivao sveštenički stalež, dok pod grčkom i rimskom vladavinom egipatska civilizacija nije propala u moru ezoteričnih religioznih učenja.

Umetnost Novog carstva obuhvata čitav niz stilova i kvaliteta, od krutog konzervativizma do sjajne inventivnosti, od silne razmetljivosti do najtananije prefinjenosti. Isto kao i umetnost Rimskog carstva 1.500 godina kasnije, i ovu umetnost teško je svesti na jedan prepoznatljiv uzorak. Različite niti međusobno su isprepletene u tako složeno tkivo da izbor spomenika izgleda gotovo uvek proizvoljan. Možemo se jedino nadati da ćemo preneti barem deo te raznolikosti.

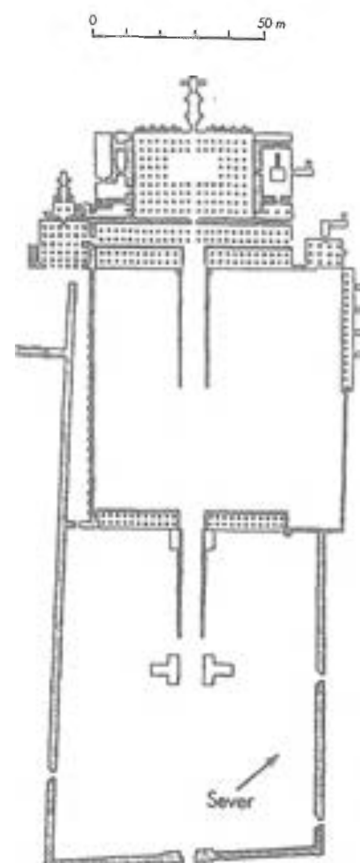
Arhitektura

HRAM KRALJICE HATŠEPSUT. Od građevinskih poduhvata iz ranih godina Novog carstva koji su sačuvani do danas izdvaja se grobni hram kraljice Hatšepsut, a izgradio ga je njen *vezir* (nadzornik) Senenmut oko 1478–1458. godine pre n. e. uz kamenu liticu u Deir el Bahariju (slike 72 i 73). Hram je posvećen Amonu i nekolicini drugih božanstava. Vernik stiže do svetinje nad svetinjama – male odaje ukopane duboko u steni – kroz tri velika dvorišta na različitim visinama, povezana kosim rampama između dugih kolonada. One oblikuju put za povorke sličan onima u Gizi, samo što se na kraju umesto piramide nalazi planina. Hram je veličanstveno sjedinjenje graditeljstva i prirode (obratite pažnju kako rampe i kolonade odgovaraju oblicima stena), pa se hram kraljice Hatšepsut može meriti bilo s kojim spomenikom Starog carstva.

HRAM U LUKSORU. Kasniji vladari Novog carstva nastavili su da grade grobne hramove, ali su još zdušnije gradili velike carske hramove posvećene Amonu, najvišem bogu, kojeg je vladajući kralj proglašavao za svog oca. Kompleks hramova u Luksoru na Nilu, na mestu antičke Tebe i posvećen Amonu, njegovoj ženi Mut i njihovom sinu Konsuu, započeo je oko 1350. godine pre n. e. da gradi Amenhotep III, ali je bio proširen i dovršen više od jednog veka kasnije. Osnova je karakteristična za kasnije egipatske hramove. Pročelje oblikuju dva masivna zida zakošenih strana koji se dižu s obe strane ulaza. Ova konstrukcija poznata kao kapija ili pilon (slika 74, levo i slika 75) vodi do dvorišta (slika 76, A). Dvorište je u ovom slučaju trapezoidnog oblika jer je Ramzes II koji ga je dodao hramu projektovanom još za vreme vladavine Amenhotepa III, promenio osu svog dvorišta kako bi se podudarala s pravcem Nila. Odatle se ulazi u dvoranu sa stubovima, a zatim u drugo dvorište (slika 76, B i C; slika 74, sredina i desno). Na suprotnoj strani dvorišta još je jedna dvorana sa stubovima, a tek iza nje počinje sam hram: niz simetrično poređanih dvorana i kapela koje čuvaju svetinju nad svetinjama u četvrtastoj odaji s četiri stuba (slika 76, krajnje desno).



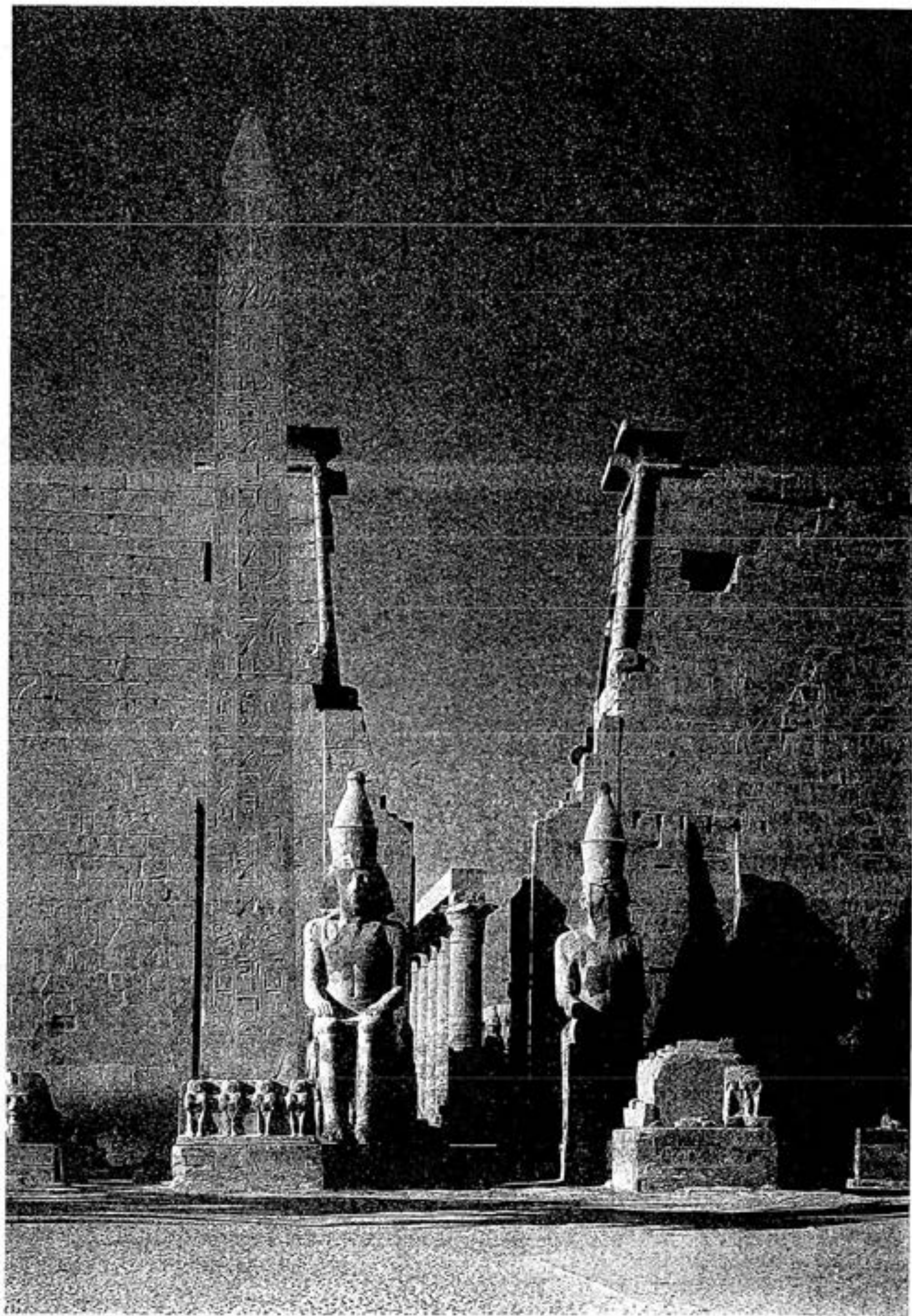
72. Grobni hram kraljice Hatšepsut, Deir el Bahari, oko 1478–1458. godine pre n. e.



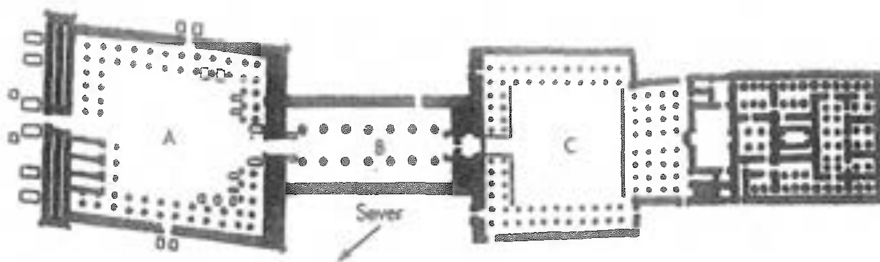
73. Osnova grobnog hrama kraljice Hatšepsut (po Langeu)



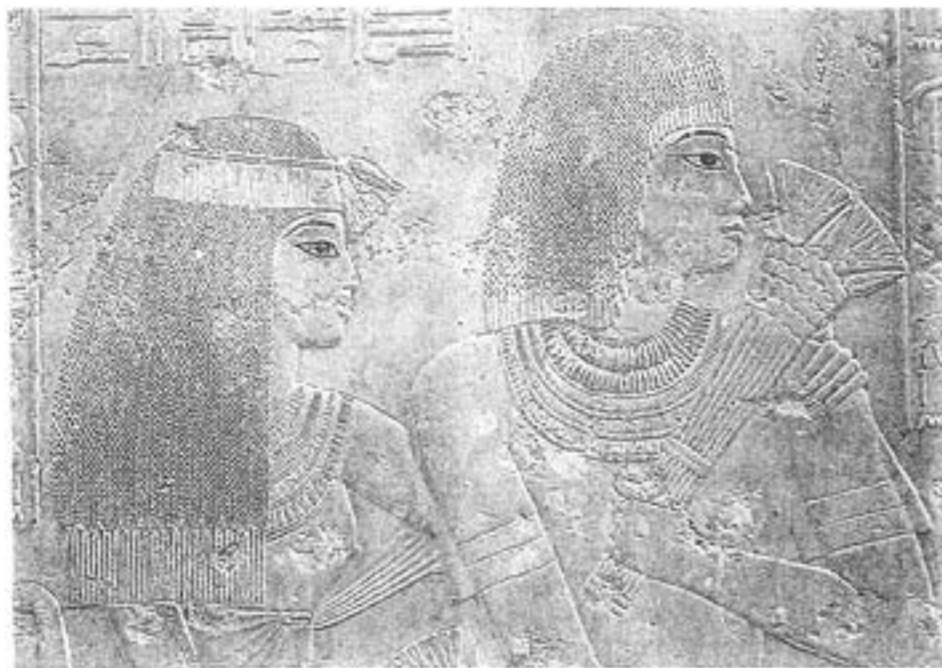
74. Dvorište i pilon Ramzesa II (oko 1279–1212. godine pre n. e.) i kolonada i dvorište Amenhotepa III (oko 1350. godine pre n. e.), kompleks hramova Amon-Mut-Konsua, Luksor



75. Pilon i dvorište Ramzesa II. Kompleks hramova Amon-Mut-Konsu, Luksor, oko 1279–1212. godine pre n. e.



76. Osnova hrama boga Amona, Luksor (po N. de Garis Dejvisu)



77. *Mai i njegova žena Urel.* Detalj reljefa, krečnjak, oko 1375. godine pre n. e. Ramosova grobnica, Teba

Čitav taj niz dvorišta i dvorana i sâm hram bili su ograđeni visokim zidovima koji ih dele od spoljnjeg sveta. Osim monumentalnog pilona (slika 75), ova građevina namenjena je posmatranju iznutra. Obični vernici mogli su da se dive samo dvorištima, dok im je „šuma stubova" skrivala tamne dubine svetilišta. Stubovi su morali da budu gusto raspoređeni jer su nosili kamene grede tavanice, a one su pak morale biti kratke kako se ne bi urušile od sopstvene težine. Arhitekt je svesno iskoristio ovaj uslov postavljanjem debljih stubova nego što je bilo potrebno, stvarajući utisak da će debeli stubovi gotovo zdrobiti posmatrača. Sve zajedno nesumnjivo je veoma impresivno, ali i prilično grubo ako se uporedi s ranijim remek-delima egipatske arhitekture. Uporedimo samo papirusove stubove na kolonadi Amenhotepa III s njihovim dalekim precima sa Zoserove Severne palate (slika 58) i uočićemo koliko je malo od Imhotepovog genija ostalo u Luksoru.

Ehnaton

Od velikih građevina koje su podignute po Ehnatonovom naređenju jedva da je išta ostalo. On nije bio samo revolucionar u pogledu religije, već je svojim umetničkim ukusom i izborom umetnika svesno podržavao novi stil i novi ideal lepote. Poređenje s ranijom umetnošću otkriva veoma velike razlike. Pogledajmo glave u niskom reljefu iz Ramosove grobnice, izrađene krajem vladavine Amenhotepa III (slika 77), i niskoreljefni Ehnatonov portret 30 ili 40 godina kasnije (slika 78). Prvi reljef prikazuje tradicionalni stil u njegovom najboljem izdanju s divnom prefinjenošću klesanja i preciznom finoćom linija. Nasuprot tome, reljef Ehnatonove glave na prvi pogled izgleda kao gruba karikatura. To i jeste krajnji izraz novog realističnog ideala – ispijene crte lica i prenaglašeno istaknute konture. Ali je očigledno srodstvo s opravdano čuvenom bistom Ehnatonove kraljice Nefertiti (slika 79), jednim od remek-dela „Ehnatonovog stila".

Ono što taj stil čini posebnim nije toliko veća prisutnost realizma koliko novo osećanje za oblike koje teži da odmrzne tradicionalnu ukočenost egipatske umetnosti. I konture i plastični oblici izgledaju elastičniji i opušteniji sasvim negeometrijski u izrazu. Te karakteristike ponovo nalazimo na ljupkom fragmentu zidne slike koja prikazuje dve Ehnatonove ćerke (slika 80). Njihovi razigrani pokreti i neformalne poze suprotstavljaju se svim dotadašnjim pravilima faraonskog dostojanstva.

Ubrzo posle Ehnatonove smrti obnovljena je stara verska tradicija, ali umetničke novine koje je taj vladar podržavao osećale su se još neko vreme u egipatskoj umetnosti. Scena u kojoj se radnici bore s teškom gredom (slika 81) iz grobnice Horemheba u Sakari pokazuje slobodu i izražajnost kakve su u ranijim periodima bile nezamislive.



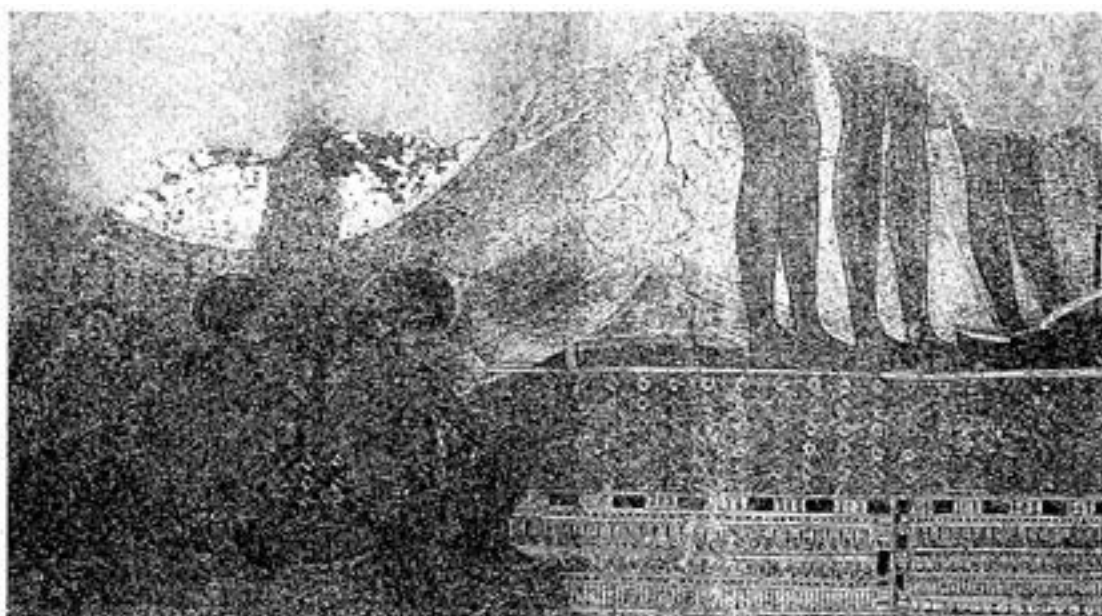
78. *Ehnaton (Amenhotep IV),* oko 1348–1336/1335. godine pre n. e. Krečnjak, visina 7,9 cm. Državni muzej Berlin, Pruski kulturni fond, Egipatski muzej



79. *Kraljica Nefertiti,* oko 1348–1336/1335. godine pre n. e. Krečnjak, visina 48,3 cm. Državni muzej Berlin, Pruski kulturni fond, Egipatski muzej

Tutankamon

Lice Ehnatonovog naslednika Tutankamona, kao što se vidi na poklopcu njegovog zlatnog kovčega, odaje uticaj Ehnatonovog stila (slika 82). Tutankamon je umro kad je imao samo osamnaest godina, ali njegova slava potiče od činjenice što je njegova faraonska grobnica otkrivena u naše doba i što je njen sadržaj bio uglavnom netaknut. Već sama materijalna vrednost grobnice (samo Tutankamonov zlatni kovčeg teži oko 120 kg) razjašnjava zašto je pljačka grobova bila redovna pojava u Egiptu, i to već od Starog carstva. Ne može da nas ostavi ravnodušnim izvanredna izrada poklopca kovčega s razigranim bojenim umecima, pretežno plavim i tirkiznim, poređanim između uglačanih zlatnih površina.



80. *Ehnatonove ćerke,* oko 1360. godine pre n. e. Detalj zidne slike, 30 x 40,7 cm. Muzej Ešmol, Oksford, Engleska



81. *Radnici nose gredu.* Detalj reljefa, iz grobnice Horemheba, Sakara, oko 1325. godine pre n. e., Gradski muzej, Bolonja



82. Poklopac Tutankamonovog kovčega, oko 1327. godine pre n. e. Zlato s inkrustacijama od emajla i poludragog kamenja, visina 1,85 m. Egipatski muzej, Kairo



83. *Tutankamon u lovu.* Detalj sa oslikane škrinje iz kraljevske grobnice, Teba, oko 1336/1335–1327. godine pre n. e. Dužina scene 50,7 cm. Egipatski muzej, Kairo

Poput zlatnog kovčega, jedinstvena je i oslikana škrinja iz iste grobnice s likom mladog kralja u borbi i u scenama lova (slika 83). Ovi prizori imali su zadatak da slave Tutankamona (lov je uglavnom imao ritualno značenje) i bili su tradicionalna tema još iz poslednjih godina Starog carstva, ali su ovde obrađeni sa zadivljujućom svežinom, bar kad je reč o životinjama. Dok je kralj u svojoj dvokolici s konjem ukočen na uobičajeno praznoj pozadini ispunjenoj hijeroglifima, ta površina se na desnoj strani kompozicije pretvara u pustinjski predeo. Površina je prekrivena tačkicama koje označavaju pesak, raznovrsne pustinjske biljke rastu unaokolo, a životinje uznemireno trče uokolo bez znaka linije tla koja bi zaustavila njihovo bekstvo.

Svedoci smo jednog tipa egipatskog slikarstva koje se retko viđa na zidovima grobnica. Možda su ovakvi živahni oblici razbacani po pejzažu postojali samo u delima malih dimenzija i to na Tutankamonovoj škrinji, ali i tu su se mogli pojaviti samo zahvaljujući Ehnatonovom stilu. Ne znamo kako su i da li su uopšte ovakvi prizori životinja u pejzažu potrajali u kasnijem egipatskom slikarstvu, ali su nekako sigurno preživeli, jer je njihova sličnost sa islamskim minijaturama nastalim više od dve hiljade godina kasnije prevelika da bismo je zanemarili.

TREĆE POGLAVLJE



STARI BLISKI ISTOK

SUMERSKA UMETNOST

Zaprepašćuje činjenica što se ljudska civilizacija u istoriji pojavila na dva odvojena mesta, i to skoro u isto vreme. Između 3500. i 3000. godine pre n. e., kad se Egipat ujedinjavao pod vladavinom faraona, pojavila se u Mesopotamiji, „zemlji u međurečju", još jedna velika civilizacija. Gotovo 3.000 godina ta dva kulturna središta zadržala su različit karakter, iako su njihove sudbine od najranijih početaka bile mnogostruko isprepletane. Prilike koje su primorale stanovnike ovih dveju oblasti da napuste neolitski seoski način života verovatno su bile iste (vidi sliku 38). Ali, dolina reka Eufrata i Tigra, za razliku od doline Nila, nije uzan pojas plodne zemlje zaštićen pustinjom i s jedne i s druge strane. Ona je poput širokog, plitkog korita s nedovoljnom prirodnom zaštitom, a ispresecana je dvema velikim rekama i njihovim pritokama pa je lako dostupna sa svih strana.

Tako je geografski položaj mogao da spreči razvoj ideje o ujedinjenju čitave oblasti pod jednim vladarom. Vladari s takvim ambicijama, koliko je nama poznato, pojavili su se tek hiljadu godina posle rađanja mesopotamske civilizacije, a i oni su uspeli da se održe samo kratko vreme i uz cenu gotovo neprestanog ratovanja. Posledica toga je da politička istorija Mesopotamije nema onu ideju vodilju kakvu je imao Egipat sa svojim božanskim carstvom. Lokalna suparništva, najezda neprijatelja, iznenadni usponi i jednako iznenadni padovi vojne moći njena su stvarnost. Uz tako nemirnu pozadinu zbivanja još više zadivljuje povezanost kulturnih i umetničkih tradicija. Zajedničko nasleđe velikim delom ostvareno je naporima Sumera, osnivača mesopotamske civilizacije, nazvanih po području Sumer u slivu dveju reka oko kojih su živeli.

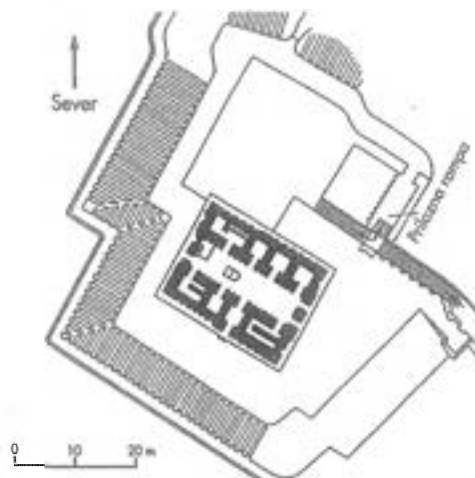
Poreklo Sumera nije objašnjeno. Njihov jezik se razlikuje od bilo kog drugog jezika. Nešto pre 4000. godine pre n. e. došli su u južnu Mesopotamiju iz Persije i u hiljadu godina osnovali niz gradova-država i razvili posebno klinasto pismo na glinenim tablicama. Ova prelazna faza koja odgovara predinastičkom periodu u Egiptu, nazvana je „protoknjiževnom" i traje do perioda ranih dinastija, od otprilike 3000. do 2340. godine pre n. e.

ARHEOLOŠKI USLOVI. Prve dokaze kulture bronzanog doba nalazimo u Sumeru oko 4000. godine pre n. e. Nažalost, opipljivi ostaci sumerske civilizacije vrlo su oskudni u poređenju sa ostacima starog Egipta. Budući da u Mesopotamiji nije bilo kamena za gradnju, Sumeri su koristili sušenu opeku od blata (ćerpič) i drvenu građu, tako da od njihove arhitekture osim temelja nije ostalo ništa. Oni nisu, poput Egipćana, brinuli za zagrobni život, iako su u gradu Uru pronađene neke bogato opremljene podzemne grobnice u obliku nadsvođenih komora iz predinastičkog perioda. Naša znanja o sumerskoj civilizaciji najviše se temelje na slučajnim fragmentima pronađenim iskopavanjima i na velikom broju ispisanih glinenih tablica. Ipak smo saznali dovoljno da stvorimo opštu sliku o dostignućima ovog snažnog, domišljatog i disciplinovanog naroda.

VERA. Svaki od sumerskih gradova-država imao je svoje mesno božanstvo koje su smatrali „kraljem" i vlasnikom. Postojao je i zemaljski vladar, namesnik božanskog vladara koji je predvodio narod u službi božanstvu. Mesni bogovi su se pak zalagali za svoje podanike kod drugih bogova koji su imali pod vlašću prirodne sile, npr. vetar i vodu, plodnost, vreme i nebeska tela. Ideja božanskog vlasništva nije bila obična religiozna fikcija. Doslovno se verovalo da je bog vlasnik ne samo teritorije grada-države nego i radne sposobnosti i svih proizvoda stanovništva. Svi su morali da slušaju njegova naređenja koja im je prenosio njegov zemaljski upravitelj. Rezultat je bio ekonomski sistem nazvan „teokratskim socijalizmom" s uređenim društvom i hramom kao upravnim središtem. Iz hrama se nadziralo okupljanje radne snage i



84. Ostaci „Belog hrama" na ziguratu, Uruk (Varka), Irak, oko 3500–3000. godine pre n. e.



85. Osnova „Belog hrama" na ziguratu (po H. Frankfortu)

opravdanost zajedničkih poduhvata, kao što je bila izgradnja brana ili kanala za navodnjavanje, kao i skupljanje i raspoređivanje letine. Sve to zahtevalo je da se imaju detaljni pisani podaci. Zato nije čudo što su teme tekstova najstarijih sumerskih tablica uglavnom ekonomskog i administrativnog, a ne verskog karaktera, iako je pismenost bila privilegija svešteničkog staleža.

ARHITEKTURA. Dominantna uloga hrama kao središta duhovnog i fizičkog života jasno se vidi u planovima sumerskih gradova. Kuće su bile grupisane oko posvećenog dela grada, velikog arhitektonskog kompleksa u kojem se nisu nalazila samo svetilišta nego i radionice, skladišta i pisarske kancelarije. U sredini je na izdignutoj platformi stajao hram mesnog božanstva. Te platforme su ubrzo dostigle visinu pravih planina koje su se, po nemerljivom trudu koji su iziskivale i opštem utisku koji su ostavljale dižući se iznad bezoblične ravnice, mogle porediti s egipatskim piramidama. One su poznate kao zigurati.

Najslavniji među njima, biblijska Vavilonska kula, bio je potpuno uništen, ali jedan mnogo stariji primerak podignut nešto pre 3000. godine pre n. e. i, prema tome nekoliko vekova stariji od prve piramide, sačuvan je u Varki, mestu gde se nalazio nekadašnji sumerski grad Uruk (biblijski Erek). Brdo kosih strana pojačanih zidnom opekom izdiže se do visine od 13 m. Do platforme vode stepenice-rampe, a na platformi su ostaci svetilišta „Beli hram", nazvanog tako zbog belo okrečenih opeka (slike 84 i 85). Njegovi debeli zidovi raščlanjeni su ispustima i udubljenjima u pravilnim razmacima, a dovoljno su sačuvani da možemo naslutiti nešto od prvobitnog izgleda građevine. Glavna prostorija ili cela (slika 86), u kojoj su se prinosile žrtve pred statuom boga, jeste uska dvorana koja se proteže čitavom dužinom hrama, s nizom manjih prostorija sa strane. Glavni ulaz u celu nalazi se na jugozapadnoj strani a ne, kako bismo očekivali, na strani prema stepenicama ili



86. Unutrašnjost cele, „Beli hram"

na jednoj od užih strana hrama. Da bismo razumeli zašto je to tako, moramo se pozabaviti zigurratom i hramom kao celinom. Čitav kompleks planiran je tako da je vernik, polazeći od dna stepenica sa istočne strane primoran da obiđe što više uglova pre nego što stigne do cele. Put kojim ide svečana povorka podseća na uglastu spiralu.

„Pristup prelomljene ose" osnovna je karakteristika mesopotamske religiozne arhitekture, nasuprot jednoj jedinoj pravoj osi egipatskih hramova (vidi sliku 76). U sledećih 2.500 godina razrađen je još viši tip zigurata, slično stepenastoj piramidi, na nekoliko nivoa. Jedan takav zigurat na tri nivoa sagradio je kralj Urnamu u Uru oko 2100. godine pre n. e. i posvetio ga bogu meseca Nani (slika 87). Malo je ostalo od dvaju gornjih nivoa, ali donji, visok oko 17 m, prilično je očuvan, a obnovljena je spoljašnja oplata od cigle. Šta je podstaklo podizanje tih građevina? Sigurno ne ponos koji se u Starom zavetu pripisuje graditeljima „Vavilonske kule". Te građevine odražavaju rasprostranjeno verovanje da su planinski vrhovi boravišta bogova. (Setimo se samo planine Olimp starih Grka!) Sumeri su verovatno mislili da božanstvu mogu pružiti boravište kakvo mu dolikuje samo ako sagrade veštačku planinu.



87. Zigurat kralja Urnamua, Ur (El Mgejir) Irak, oko 2100. godine pre n. e.



88. *Ženska glava,* iz Uruka (Varka), oko 3500–3000. godine pre n. e. Krečnjak, visina 20,3 cm. Irački muzej, Bagdad

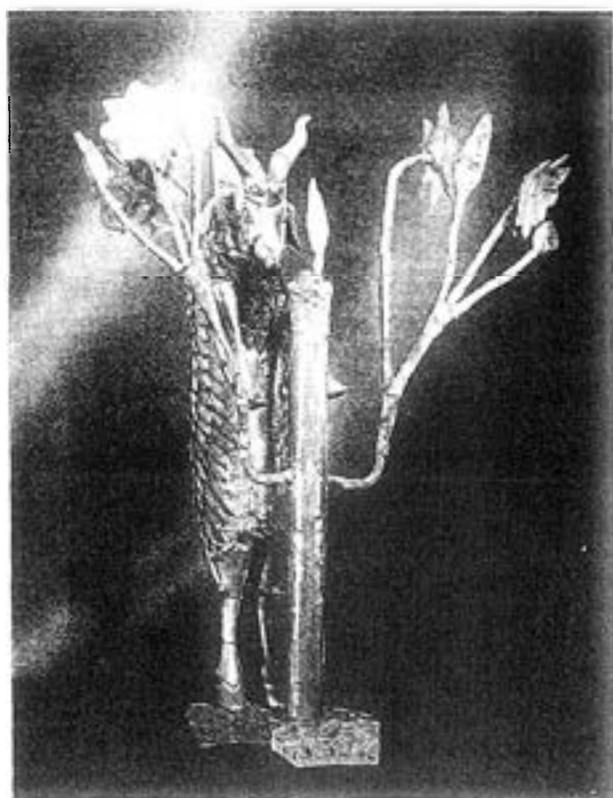
SKULPTURA U KAMENU. Slika boga kome je bio posvećen „Beli hram" izgubljena je. Bio je to verovatno Anu, bog neba -- ali predivna ženska glava iz istog perioda pronađena u Uruku (Varka) mogla je isto tako da pripada nekoj drugoj kultnoj statui (slika 88). Isklesana je u krečnjaku, dok su kosa, oči i obrve nekad bili izvedeni od bojenih materijala. Ostali deo tela bio je verovatno prirodne veličine i izrađen od drveta. Po umetničkom dostignuću, ova glava može da se uporedi s najboljim skulptorskim radovima egipatskog Starog carstva. Meko zaobljeni obrazi, fini lukovi usana, kombinovani s nepomičnim pogledom krupnih očiju stvaraju ravnotežu između čulnosti i ozbiljnosti dostojnu svake boginje.

Međutim, baš ti geometrijski i ekspresivni a ne realistični vidovi uručke glave, sačuvali su se u kamenoj skulpturi ranog dinastičkog perioda, kao što vidimo u grupi figura iz Tel Asmara (slika 89) isklesanih oko pet vekova posle ženske glave. Iako se tradicionalno veruje da dve najviše figure predstavljaju boga vegetacije Abua i boginju Majku, verovatno je da su sve to bile zavetne statue sveštenika i vernika. Uprkos različitim dimenzijama, sve figure su u istoj pozi ponizne molitve, osim klečećeg lika desno dole. Krupne oči svih figura odaju osećanje divljenja, potpuno opravdano pred često zastrašujućim božanstvima kojima su se molili. Njihov ukočen pogled naglašen je materijalom u boji koji je u njih umetnut i koji je još uvek očuvan. Mora da je cela grupa stajala u celi hrama boga Abua, a sveštenici i vernici očima razgovarali s bogom.

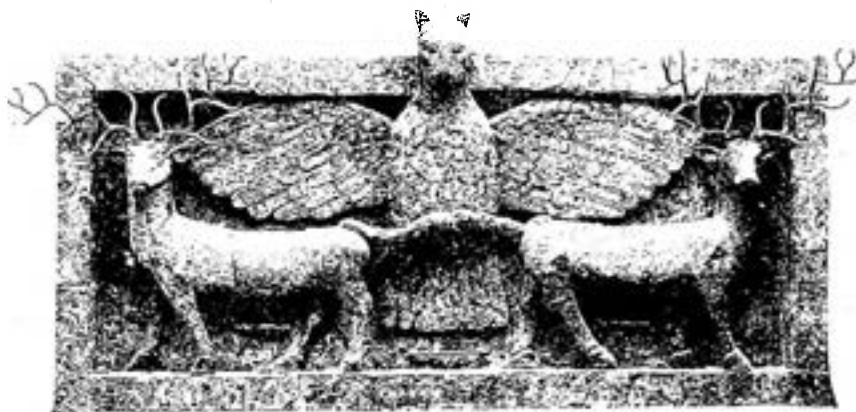
„Reprezentacija" je ovde imala vrlo direktno značenje: verovalo se da su bogovi prisutni u svojim oličenjima, dok su statue vernika služile kao zamena za portretisane osobe i u njihovo ime izgovarali molitve i prenosili poruke bogovima. Ali nijedna od ovih statua ne nagoveštava bilo kakvu težnju za postizanjem stvarne sličnosti. Tela i lica izrazito su šematski pojednostavljena, kako ne bi skretala pažnju s očiju, „prozora duše". Ako je osećanje egipatskih skulptora za formu bilo čisto kubično, osećanje sumerskih zasnivalo se na kupi i valjku. Ruke i noge okrugle su kao cevi, a duge suknje koje nose sve ove figure tako su glatke i zaobljene, kao da su izrađene na strugu. Zaobljene linije su možda u početku bile delimično uslovljene oblikom kamenog bloka dobavljenog izdaleka, ali i u kasnijim periodima, kad je mesopotamska skulptura izgradila mnogo bogatiji repertoar oblika, ova osobina je stalno dolazila do izražaja.

89. Statue iz hrama boga Aba, Tel Asmar, Irak, oko 2700–2500. godine pre n. e. Krečnjak, alabaster i gips, visina najviše figure oko 76,3 cm. Irački muzej, Bagdad i Orijentalni institut Univerziteta u Čikagu

SKULPTURE OD BRONZE ILI RAZLIČITIH MATERIJALA. Jednostavnost kupasto-valjkastih statua iz Tel Asmara karakteristična je za klesara koji željene oblike kleše iz masivnog bloka. Mnogo elastičniji i realističniji stil u sumerskoj skulpturi jeste onaj koji se temelji na dodavanju a ne na oduzimanju (ili je bila modelovana od raznih vrsta mekog materijala da bi bila izlivena u bronzi, ili je bila sastavljena od kombinacija različitih materijala kao što su drvo, zlatni listići i lapis lazuli). Neki primerci ovog drugog tipa otprilike iz istog perioda iz kog su i figure iz Tel Asmara, nađeni su u grobnicama u Uru koje su već ranije pomenute. Među njima je i očaravajući predmet sa slike 90, žrtveni stalak u obliku ovna koji se propinje uz rascvetalo drvo. Životinja, čudesno živa i puna snage, ima skoro demonski snažan izraz dok nas posmatra između grana simboličnog drveta. Reklo bi se i s pravom, jer je posvećena bogu Tamuzu i otelovljuje princip muškosti u prirodi. Još više zadivljuje bakarni reljef boga oluje Imduguda u obliku orla lavlje glave između dva heraldički postavljena jelena (slika 91), koji se verovatno nalazio na nekom nadvratniku. To je jasan primer silne i zastrašujuće moći mesopotamskih bogova i boginja.



90. *Ovan i drvo.* Žrtveni stalak iz Ura, oko 2600. godine pre n. e. Drvo, zlato i lapis lazuli, visina 50,7 cm. Muzej Univerziteta u Pensilvaniji, Filadelfija

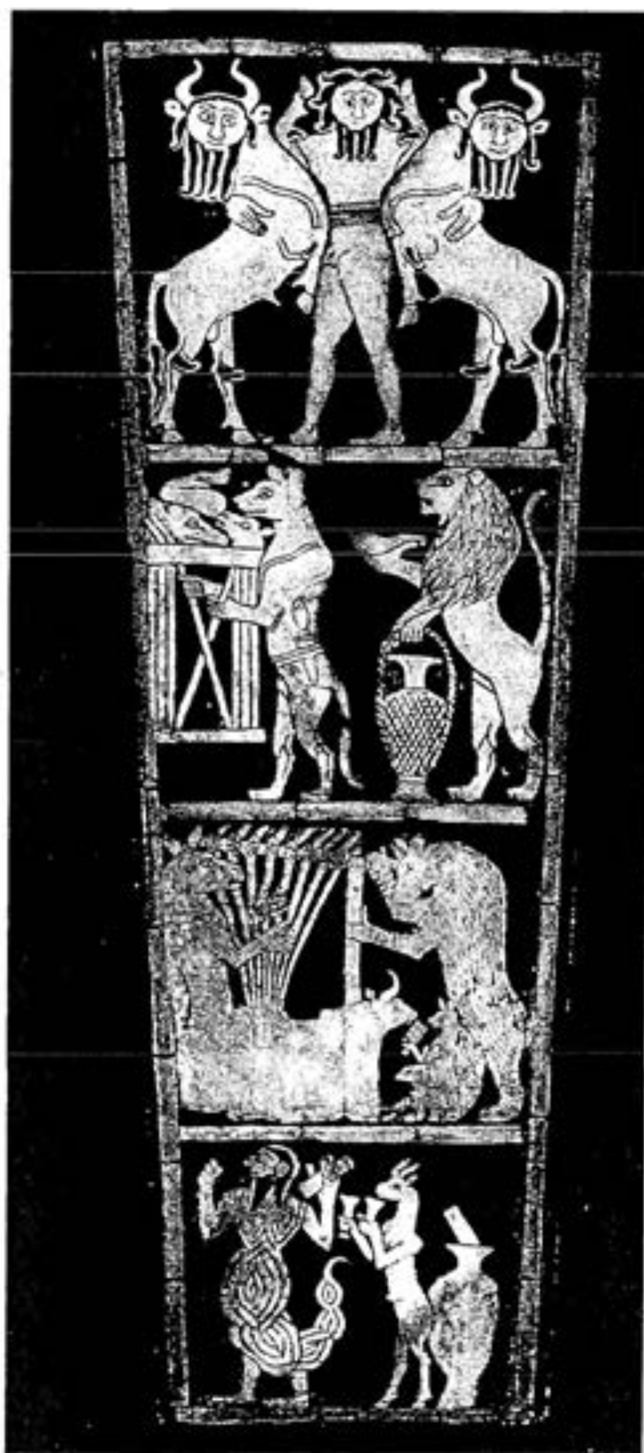


91. *Imdugud i dva jelena,* oko 2500. godine pre n. e. Bakar na drvetu, 1 x 2,3 m. Britanski muzej, London

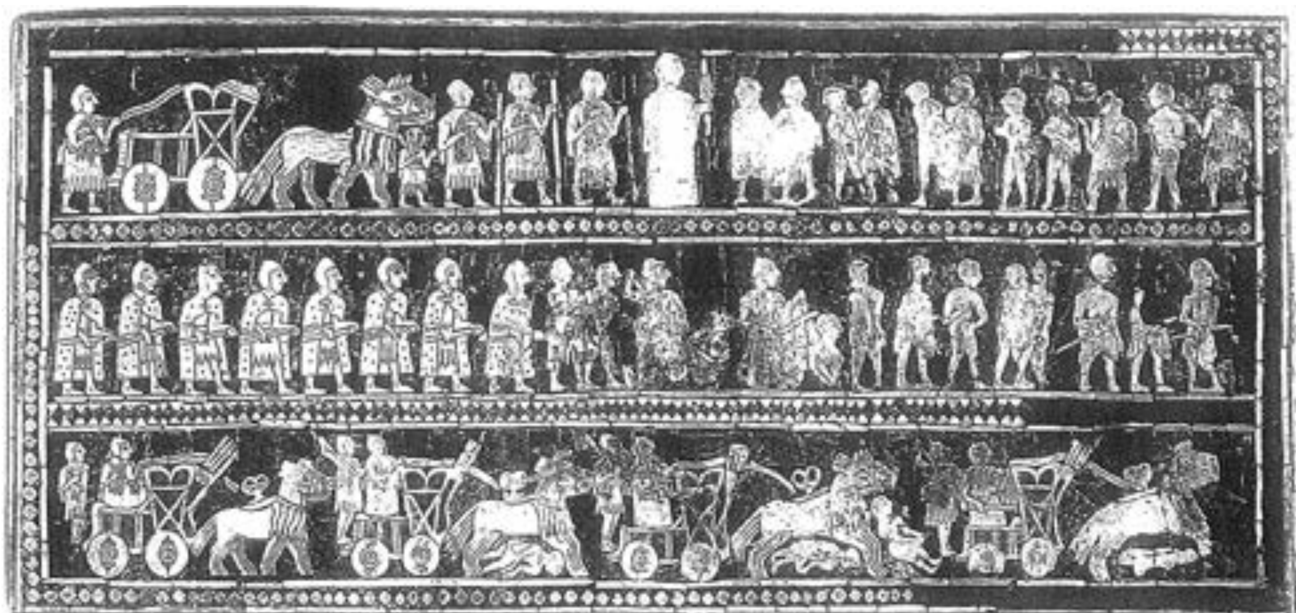
Ovakvo udruživanje životinja s božanstvima preneto je još iz preistorijskog doba (vidi str. 52–53). S tom pojavom susrećemo se ne samo u Mesopotamiji nego i u Egiptu (vidi Horusovog sokola, slika 51). Ono što odlikuje svete životinje Sumera jeste njihova aktivna uloga u mitologiji. Većina tog nasleđa nije, nažalost, došla do nas u pisanom obliku, ali neku uzbudljivu predstavu koja izaziva našu radoznalost vidimo iz vizuelne kulture kao što je prizor s jedne ploče s inkrustacijama (slika 92) nađene u Uru zajedno sa žrtvenim stalkom. Junak koji grli dva bika s ljudskim glavama u gornjem odeljku bio je toliko čest motiv da je ova kompozicija postala strogo simetrična dekorativna formula. Međutim, drugi prizori prikazuju životinje koje, začuđujuće životno i precizno, obavljaju niz ljudskih poslova. Vuk i lav nose hranu i piće na nevidljivu gozbu, dok magarac, medved i jelen zabavljaju sviranjem. (Harfa s glavom bika istog je tipa kao i instrument na koji je bila učvršćena ploča s intarzijama.) Sasvim dole čovek-škorpion i koza nose neke predmete koje su uzeli iz velike posude.

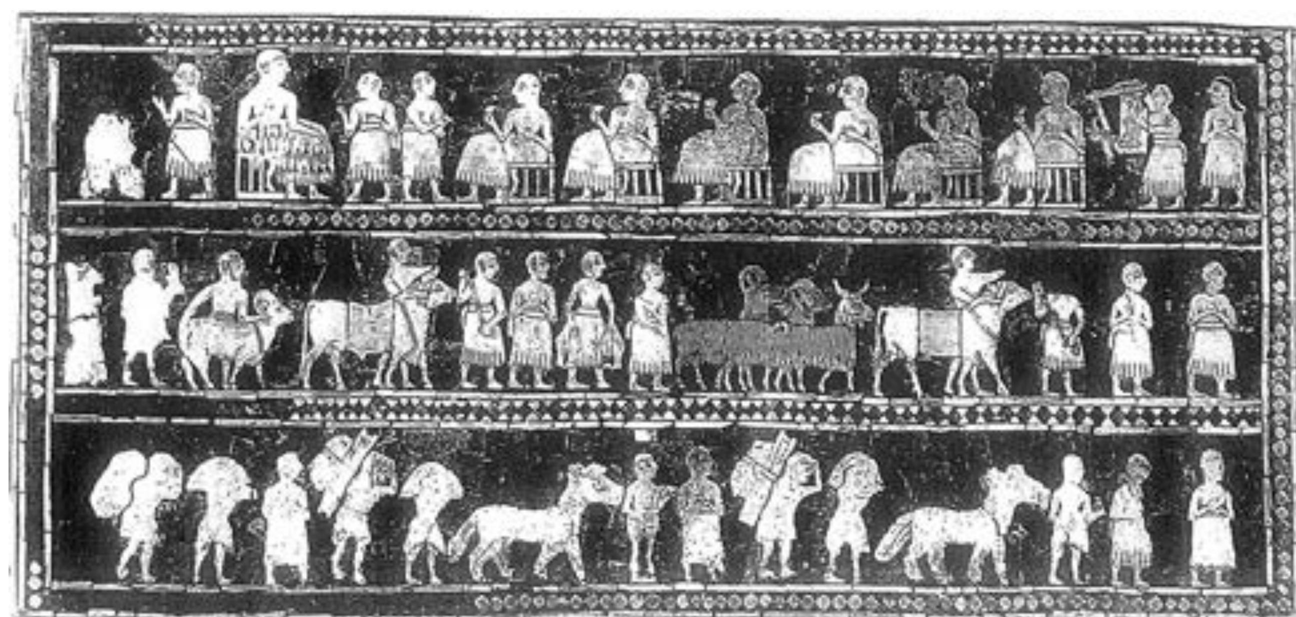
Vešt umetnik tih scena mnogo je slobodniji od egipatskog. Iako su i ovde likovi smešteni na liniju koja označava tlo, nema straha od preklapanja oblika ili skraćivanja ramena. Ali ne smemo da pogrešno protumačimo nameru. Ono što savremenom posmatraču izgleda šaljivo verovatno je načinjeno s namerom da se posmatra savršeno ozbiljno. Kad bismo barem znali kontekst u kome ti glumci igraju svoje uloge! Životinje su verovatno potomci plemenskih totema, a vernici pod maskama predstavljaju možda božanstva zaokupljena ljudskim aktivnostima. S pravom ih smatramo najstarijim poznatim precima basne koja je na Zapadu cvetala od Ezopa do Lafontena. Magarac s harfom i junak između dve životinje preživeli su kao utvrđeni modeli i susrešćemo ih gotovo 4.000 godina kasnije u srednjovekovnoj skulpturi.

Kraljevsko *Postolje iz Ura* slavi važnu vojnu pobedu i svedoči o veštini inkrustacije sumerskog umetnika (slika 93). Na strani na kojoj je prikazan „rat" detaljno je opisano osvajanje, ali i elementi odeće i red dvokolica koje vuku divlji magarci s vozačem i kopljanikom u svakoj od njih; strana „mira" prikazuje činovnike na proslavi i pastire koji dovode životinje za gozbu, dok su divlji magarci i drugi plen deo



92. Ploča s umecima, rezonator lire, iz Ura, oko 2600. godine pre n. e. Školjka i bitumen, 31,1 x 11,3 cm. Muzej Univerziteta u Pensilvaniji, Filadelfija





93. *Zastava iz Ura* s prednje i zadnje strane. Oko 2600. godine pre n. e. Drvo ukrašeno školjkama, krečnjakom i lapis lazulijem. Visina 20,3 cm. Britanski muzej, London

donjeg registra. Trouglasto bočne stranice takođe su prikazivale scene sa životinjama. Figure su istih proporcija i zaobljenih oblika kao i statue iz Tel Asmara. Ovde se umetnik bavi kombinovanjem profila i pogleda spreda, što je poznato iz egipatske umetnosti, a postalo je konvencionalno i u mesopotamskoj.

Akađani

Krajem ranog dinastijskog perioda teokratski socijalizam i sumerski gradovi-države počeli su da propadaju. Lokalni „božji namesnici" u praksi su postali vladajući monarsi, a oni ambiciozniji pokušali su da uvećaju svoje teritorije osvajanjem susednih. Istovremeno, semitsko stanovništvo severne Mesopotamije nadiralo je u sve većim talasima na jug, dok na mnogim mestima nisu postali brojniji od Sumera. Pridošlice su prihvatile mnoge osobine sumerske civilizacije, ali nisu bili toliko vezani za tradiciju grada-države. Ne iznenađuje što su Sargon od Akada (ime znači „pravi kralj") i njegovi naslednici (2340–2180. godine pre n. e.) bili prvi mesopotamski vladari koji su se otvoreno nazivali kraljevima i pokazivali ambicije da vladaju celim svetom.

Sargon je preusmerio sumerske i akadske bogove i boginje u novi panteon da bi lakše ujedinio zemlju i ukinuo tradicionalno poistovećivanje gradova s njihovim božanstvima. Pod akadskom vlašću sumerska umetnost suočila se s novim zadatkom: slavljenjem vladareve ličnosti. Najsnažnije delo te vrste jeste veličanstveni kraljevski portret u bronzi iz Ninive (slika 94). Bez obzira na prazne očne šupljine (nekad su bile ispunjene dragim kamenjem), to je lik uverljive sličnosti, isto-



94. *Glava akadskog vladara.* Iz Ninive (Kujundžik), Irak, oko 2300–2200. godine pre n. e. Bronza, visina 30,7 cm. Irački muzej, Bagdad



95. *Pobednička stela Naram-Sina,* oko 2300–2200. godine pre n. e. Kamen, visina 2 m. Luvr, Pariz

vremeno veličanstven i ljudski potresan. Jednako zadivljuje i bujnost brade. Upletena kosa i fine kovrdže brade oblikovane su s neverovatnom preciznošću, ali nisu izgubile svoj organski karakter i postale obična dekoracija. Složena tehnika livenja i cizeliranja bronze majstorski je primenjena tako da ova glava može stati uz bok najvećim delima bilo kog perioda.

STELA NARAM-SINA. Sargonov unuk, Naram-Sin, ovekovečio je sebe i svoju pobedničku vojsku u reljefu na velikoj steli (slika 95) – uspravnoj kamenoj ploči koja svoj opstanak zahvaljuje činjenici što je kao deo plena bila odnesena u Suzu gde su je otkrili savremeni arheolozi. Na njoj su stroge linije tla izostavljene pa vidimo kraljevu vojsku kako se uspinje između drveća na obronku planine. Dok poraženi neprijateljski vojnici mole za milost, na vrhu stoji pobednik, Naram-Sin. I on je aktivan kao i njegovi ratnici, ali njegova veličina i izdvojenost od ostalih daju mu nadljudske osobine. Osim toga, on nosi krunu s rogovima koja je do tada bila rezervisana za bogove. Iznad njega su samo vrh planine i nebeska tela, njegove „srećne zvezde".

Ur

Vladavina akadskih kraljeva završila se kad su se plemena sa severoistoka spustila u mesopotamsku ravnicu i zagospodarila njome duže od pola veka. Potisnuli su ih 2125. godine pre n. e. kraljevi Ura, uspostavivši jedinstveno kraljevstvo koje je trajalo stotinu godina.

GUDEA. Za vreme tuđinske vladavine jedan od manjih gradova-država, Lagaš (današnji Teloh), uspeo je da održi lokalnu nezavisnost. Njegov vladar, Gudea, bio je dovoljno obazriv da kraljevsku titulu rezerviše za gradskog boga čiji je kult potpomogao i time što je obnovio njegov hram (vidi Primarne izvore, br. 3, str. 212–213). Od tog arhitektonskog poduhvata ništa nije ostalo, ali je Gudea u svetilištima Lagaša postavio bezbroj gotovo jednakih statua svog lika, od kojih je dosad pronađeno dvadesetak. Isklesane u dioritu, vrlo tvrdom kamenu koji su voleli i egipatski skulptori, te statue su mnogo ambicioznije od svojih preteča iz Tel Asmara. Čak i Gudea, koliko god bio privržen tradicionalnim vrednostima sumerskog grada-države, kao da je nasledio nešto od lične važnosti koju smo zapazili kod akadskih kraljeva, iako je isticao svoje bliske veze s bogovima, a ne sa svetovnom moći.

Glava na Gudeinoj statui (slika 96) mnogo je manje individualna nego glava akadskog vladara, ali je njena mesnata



96. *Gudea,* iz Lagaša (Teloh), Irak, oko 2120. godine pre n. e. Diorit, visina 73,7 cm, Luvr, Pariz



97. *Inana-Ištar,* oko 2025–1763. godine pre n. e. Terakota, visina oko 50,8 cm. Zbirka Norman Kolvil, Velika Britanija

oblost daleko od geometrijske jednostavnosti kipova iz Tel Asmara. Gudea drži krčag iz koga teku dva mlaza vode života, simboli Eufrata i Tigra. (Mesopotamija se zvala Zemljom dveju reka.) Ovaj atribut redovno se koristio za boginje vode i ženske žrtvene figure, iako je statua bila posvećena Geštinani, boginji poezije i tumačici snova. Statua verovatno nagoveštava ključnu ulogu kralja u gradnji kanala za navodnjavanje i svedoči o korisnosti njegove vladavine. Kamen je izbrušen do najvišeg stepena glatkoće, a na oblinama lica lepo se poigrava svetlost. Skulptura predstavlja poučan kontrast egipatskim statuama kao na slikama 63 i 65. Sumerski skulptor zaoblio je sve uglove da bi naglasio valjkaste oblike. Jednako je karakteristična i napetost mišića Gudeine gole ruke i ramena naspram pasivnih i opuštenih udova egipatskih kipova.

Vavilonjani

Drugi milenijum pre n. e. bio je za Mesopotamiju period stalnih previranja. Etnički nemiri koje su u Egiptu prouzrokovali Hiksi, izazvali su još veće probleme u dolini Eufrata i Tigra posle invazije Elamita sa istoka i Amorita sa severozapada, koji su osnovali suparničke gradove-države Isin i Larsu posle 2025. godine pre n. e. Kao što se moglo i očekivati, umetnost i arhitektura iz tog nemirnog perioda nemaju velike prohteve. Skulptura je uglavnom ograničena na male reljefe u terakoti.

Među njima je i kultna statua zadivljujuće lepote (slika 97). Ženski akt je modelovan tako duboko da je gotovo trodimenzionalan, na određeni način čak i monumentalan, bez obzira na svoje male dimenzije.

Kakvo je to žensko krilato biće s kandžama na nogama? To je Inana-Ištar, a njen simbol je lav. Bila je jedna od najobožavanijih boginja cele Mesopotamije, a sjedinjuje u sebi sumersku boginju plodnosti i krilatu semitsku boginju rata i lova. Ukras na glavi s četiri roga znak je božanstva. Karakteristika boginje Ištar jeste što je ona i boginja ljubavi, pa je poistovećena s planetom Venerom. Spoljašnji znak te uloge jeste njena raskošna obnaženost. Nedostaju, međutim, Ištarini ključni atributi: oružje u rukama i na ramenima. Umesto toga, ona u rukama nosi kraljevski štap i prsten koje je ponela sa sobom na putu u podzemni svet tražeći povratak muža Tamuza. Mit o Ištarinom putu u podzemni svet prava je paradigma ženskog samootkrivenja i snage: na tom putu boginja smrti skine joj svu odeću koja joj je kasnije vraćena, ali ona iz



98. Gornji deo stele ispisane Hamurabijevim zakonikom, oko 1760. godine pre n. e. Diorit, visina stele oko 2,1 m, visina reljefa 71 cm. Luvr, Pariz



99. Lavlja kapija, Bogazkej, Turska, oko 1400. godine pre n. e.

tog iskustva izlazi preporođena, promenjena. Ona je i boginja smrti i vaskrsenja čiji je simbol sova, a zatim i Kilili, preteča asirske boginje oluje Lilitu i semitskog demona Lilita. Ovakvo stapanje različitih identiteta tipično je za sumersku religiju, jer su antička božanstva bila ujedinjena u jedan sveobuhvatni panteon. Ali ovo delo jedinstveno je u mesopotamskoj umetnosti jer nema ni preteča ni sledbenika.

Centralna vlast domaćih vladara prevladavala je samo od 1760. do 1600. godine pre n. e., kad je Vavilon preuzeo ulogu koju su nekad imali Akad i Ur. Hamurabi (oko 1792–1750. godine pre n. e.), osnivač vavilonske dinastije, nesumnjivo je najveća ličnost tog perioda. On objedinjuje vojničku hrabrost i duboko poštovanje sumerske tradicije, a sebe vidi kao „omiljenog pastira" boga sunca Šamaša, čija je misija bila „da u zemlji nadvlada pravda". Pod njegovom vlašću i vlašću njegovih naslednika Vavilon je postao kulturni centar Sumera. Grad je zadržao taj ugled još hiljadu godina pošto je opala njegova politička moć.

HAMURABIJEV ZAKONIK. Najupečatljivije Hamurabijevo delo jeste njegov zakonik, s pravom slavljen i kao jedan od najstarijih pisanih dokumenata tog tipa i zadivljujući po svojoj racionalnosti i osnovnoj humanoj koncepciji. Hamurabi je naredio da se ukleše na visokoj dioritnoj steli, na vrhu koje Hamurabi stoji pred bogom sunca koji mu predaje kraljevski štap i prsten koji ovde označavaju i pravdu (slika 98). Vladareva desna ruka uzdignuta je kao da o svom radu izveštava božanskog kralja. Iako je prizor isklesan četiri veka posle Gudeinih statua, po stilu i tehnici u bliskom je srodstvu s njima. Reljef je tako visok da dva lika, ako ih uporedimo sa slikarskim postupkom na Naram-Sinovoj steli, ostavljaju utisak kao da su presečeni napola (slika 95). Na taj način skulptor je mogao da izradi oči u tri dimenzije, tako da Hamurabi i Šamaš posmatraju jedan drugog tako oštro i netremice da je to jedinstveno za dela ovog tipa. Prisetimo se statua iz Tel Asmara (vidi sliku 89), čije krupne oči takođe pokušavaju da uspostave isti odnos između ljudi i boga u ranijoj fazi sumerske civilizacije.

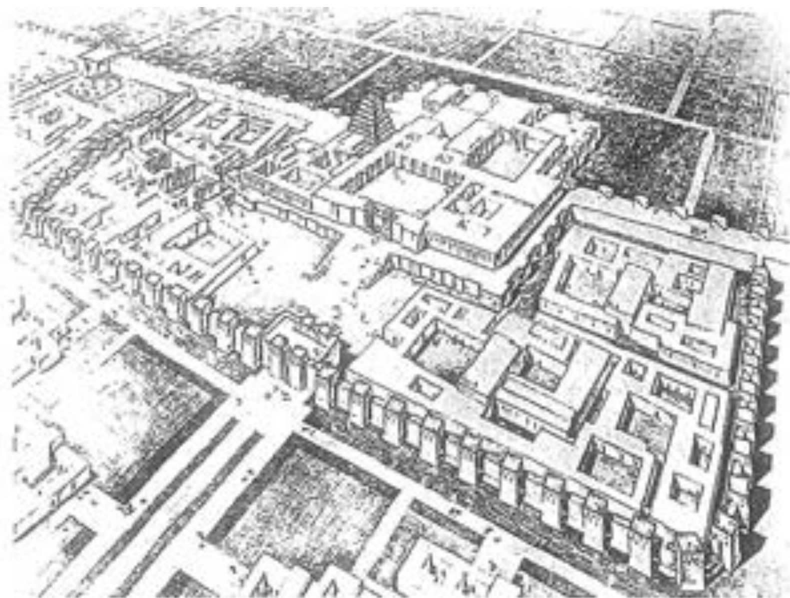
ASIRSKA UMETNOST

Ašur, grad-država u gornjem toku Tigra, za svoj uspon i moć može da zahvali čudnom spletu okolnosti. U prvoj polovini drugog milenijuma pre n. e. Malu Aziju sa istoka zauzeli su indoevropski narodi. Jedna od tih grupa, Miđani, stvorila je nezavisno kraljevstvo u Siriji i severnoj Mesopotamiji, uključujući Ašur, dok je druga grupa, Hetiti, zauzela severniji predeo stenovite visoravni Anadolije. Njihov glavni grad, danas u blizini turskog sela Bogazkeja, bio je zaštićen jakim utvrđenjima građenim od velikog i grubo klesanog kamena. S obeju strana vrata nalazili su se lavovi ili figure drugih zaštitnika isklesani iz velikih blokova koji su služili kao dovratnici (slika 99).

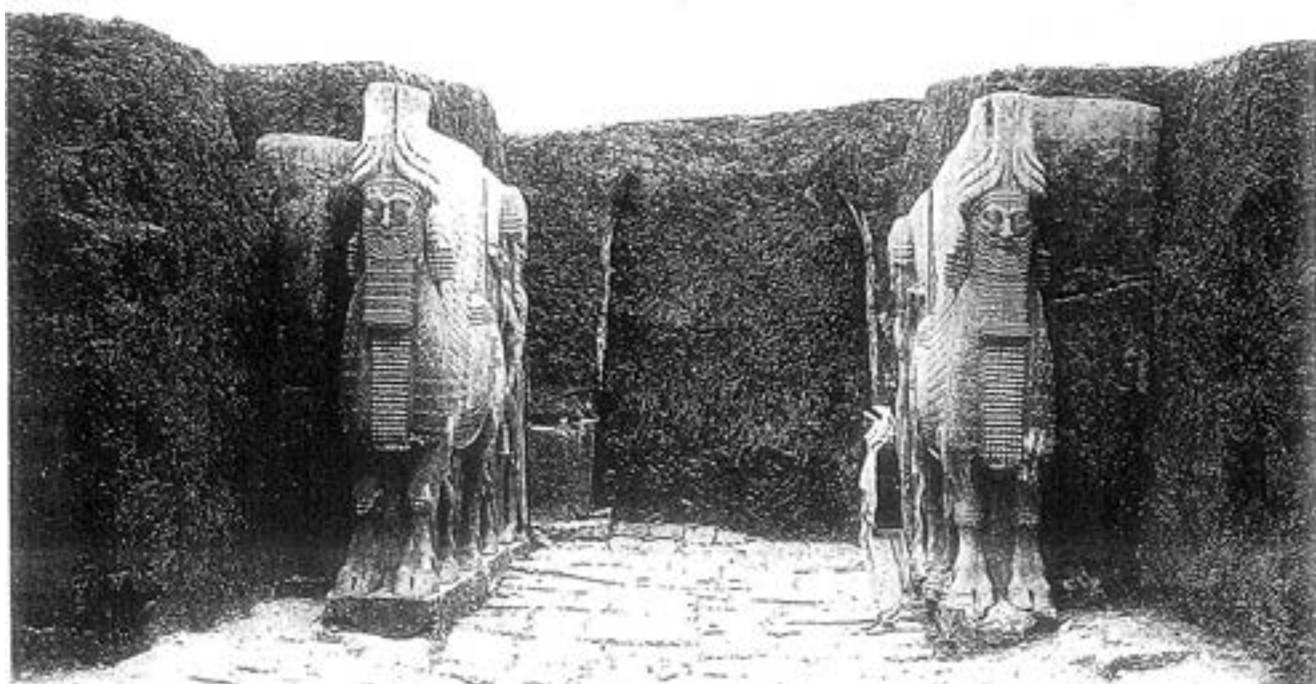
Oko 1360. godine pre n. e. Hetiti su napali Miđane, saveznike Egipćana koji im zbog unutrašnje krize izazvane Ehnatonovim reformama u oblasti religije (vidi str. 72) nisu mogli da pošalju odgovarajuću pomoć. Miđani su poraženi, a Ašur je ponovo stekao nezavisnost. Pod nizom sposobnih vladara, asirska prevlast postupno se širila dok nisu pokorili ne samo Mesopotamiju nego i okolna područja. Na vrhuncu moći, oko 1000–612. godine pre n. e., asirsko carstvo protezalo se od Sinajskog poluostrva do Jermenije. Čak su zauzeli i južni Egipat oko 670. godine pre n. e.

Palate i njihovo ukrašavanje

Kaže se da su Asirci za Sumere bili ono što su Rimljani bili za Grke. Asirska civilizacija počivala je na dostignućima juga, ali ih je tumačila u skladu sa svojim osobenostima. Njihovi hramovi i zigurati prilagođene su verzije sumerskih modela, dok su palate asirskih kraljeva dosezale veličinu i veličanstvenost kakve do tada nismo videli.



100. Citadela Sargona II, Dur Šarukin (Horsabad), Irak, 742–706. godine pre n. e. (rekonstruisao Čarls Altman)



101. Vratnice citadele Sargona II (u vreme iskopavanja)

DUR ŠARUKIN. Jedna od takvih palata je palata Sargona II (umro 705. godine pre n. e.) kod Dur Šarukina (današnji Horsabad) iz druge polovine osmog veka pre n. e., koja je dovoljno istražena da se može rekonstruisati (slika 100). Bila je okružena tvrđavom sa zidinama i kulama koje su je odvajale od ostalog dela grada. Slika 101 prikazuje jednu od dveju kapija citadele u vreme iskopavanja. Iako su Asirci, poput Sumera, podizali građevine od opeke, često su ulazna vrata i niže delove zidina važnih enterijera oblagali velikim kamenim pločama (u severnoj Mesopotamiji nije ih bilo teško naći). Te ploče bile su ukrašene ili niskim reljefima ili, kao u ovom slučaju, oblikovane poput demona zaštitnika u neobičnoj kombinaciji reljefa i trodimenzionalne skulpture. Verovatno su ih nadahnuli hetitski primeri poput Lavlje kapije kod Bogazkeja (slika 99). Zadivljujućih dimenzija i izgleda, kapija je građena tako da moć i veličina kralja zadive posetioca.

Unutrašnjost palate naglašava taj utisak dugačkim nizom reljefa s prizorima osvajanja kraljeve vojske. Svaki pohod detaljno je prikazan, dok natpisi pružaju dodatne podatke. Asirske snage uvek su u akciji, kao da su stalno bile u pohodu presrećući neprijatelja na svim granicama prevelikog carstva, razarajući njegova uporišta, odnoseći sa sobom plen i odvodeći zarobljenike. U ovim scenama nema ni drame ni junaštva – rezultat bitke nikad nije sporan – a prizori se često zamorno ponavljaju. Ali su te kompozicije najstariji pokušaji da se ispriča istorija umetnosti i odatle njihov veliki značaj. Opisivanje stvarnih događaja u vremenu i prostoru bilo je za



102. *Asurbanipal uništava grad Haman,* iz Asurbanipalove palate, Niniva (Kujundžik), Irak, oko 650. godine pre n. e. Krečnjak, 92,7 x 62,2 cm. Britanski muzej, London

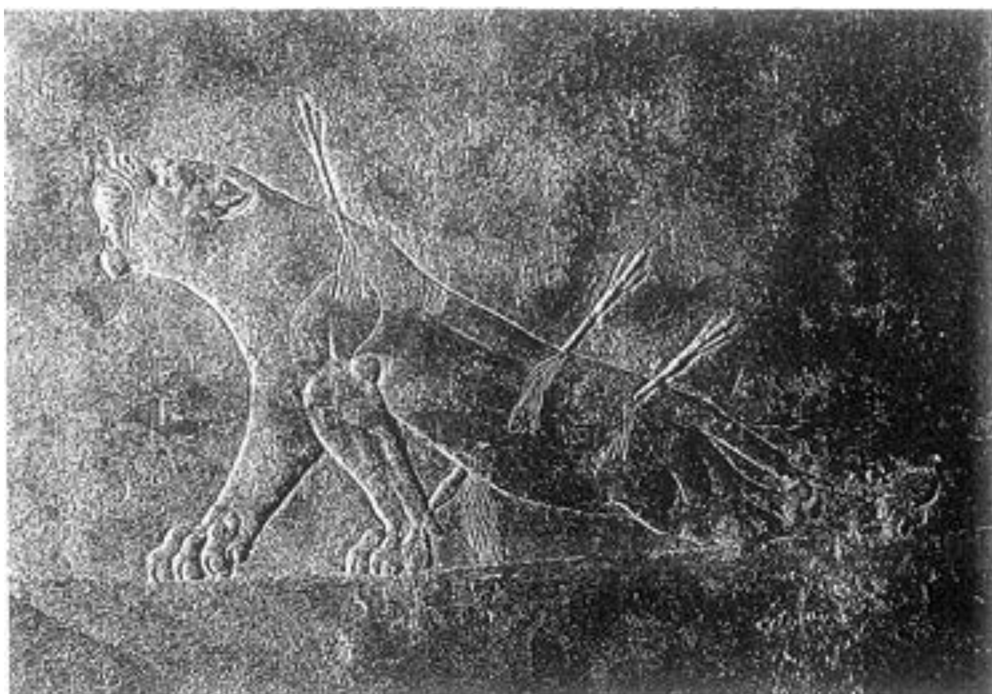
Sumere nedostižno; čak je i Naram-Sinova stela simboličnog, a ne istorijskog značaja. Kako bi udovoljio zahtevima likovnog načina pričanja priče, asirski umetnik morao je da pronađe potpuno nova sredstva.

NINIVA. Ako umetnikov rad i ne može da se nazove lepim, on svakako postiže svoju osnovnu svrhu: jasno možemo da čitamo sadržaj. To je svakako tačno za naš primer (slika 102) iz Asurbanipalove palate (umro 626? godine pre n. e.) u Ninivi (danas Kujundžik), koji u prvom planu prikazuje uništenje elamskog grada Hamana. Pošto su zapalili grad, asirski vojnici pijucima i sekirama ruše utvrđenje (obratite pažnju na grede i opeke). Drugi pak napuštaju grad niz pošumljeni brežuljak natovareni plenom. Ova grupa je naročito zanimljiva sa stanovišta načina prikazivanja jer se put po kome hodaju vidno proširuje prema prednjem planu, kao da je umetniku bila namera da ga prikaže u perspektivi. Istovremeno, put služi kao zakrivljena traka koja uokviruje vojnike. Možda je to čudna mešavina načina predstavljanja, ali je delotvorna za povezivanje zbivanja u prednjem planu i pozadini. Ispod glavne scene vidimo vojnike koji se odmaraju uz jelo i piće, dok jedan s desne strane čuva stražu.

LOV NA LAVOVE. Mnoštvo opisanih pojedinosti na reljefima o vojnim pohodima ostavljalo je malo prostora za veličanje kralja. Međutim, ta svrha je postignuta drugom, često ponavljanom temom kralja u lovu na lavove. Kao i u Egiptu, odakle potiče ideja (vidi sliku 83), to su više scene ceremonijalne borbe nego stvarnog lova: životinje koje kralj ubija puštene su iz kaveza u prostor omeđen vojnicima sa štitovima. (Pretpostavljamo da je u davnim vremenima lov na lavove u prirodi bila važna dužnost mesopotamskih vladara kao „pastira" zajednice.) Ovde je asirski skulptor nadmašio samog sebe. Na slici 103, iz palate Asurnasirpala II (umro 860? godine pre n. e.) u Nimrudu (Kalah) lav koji napada kraljevsku dvokolicu otpozadi istinski je junak scena. Zadivljujuće snage i hrabrosti, ranjena životinja kao da otelovljuje svu dramatičnost osećanja, kakvih nema na prikazima ratnih scena.



103. *Asurnasirpal II u lovu na lavove,* iz palate Asurnasirpala II, Nimrud (Kalah), Irak, oko 850. godine pre n. e. Krečnjak, 1 x 2,5 m. Britanski muzej, London



104. *Smrtno ranjena lavica,* iz Ninive (Kujundžik), Irak, oko 650. godine pre n. e. Krečnjak, visina figure 35 cm. Britanski muzej, London

Umirući lav zdesna ostavlja jednako snažan utisak u svojoj agoniji. Koliko je drugačije egipatski umetnik protumačio istu kompoziciju (vidi sliku 83)! Uporedimo samo konje: asirski su manje graciozni, ali mnogo snažniji i življi dok beže od lava koji napada, ušiju oborenih od straha. Najlepše scene lova na lavove nalaze se na reljefima iz Ninive, oko dva veka kasnije od onih iz Nimruda. Uprkos plitkom klesanju, tela imaju veću masu i zapreminu zahvaljujući veštoj gradaciji površine. Prikazi poput smrtno ranjene lavice (slika 104) ostavljaju nezaboravan utisak tragične veličine.

Novovavilonjani

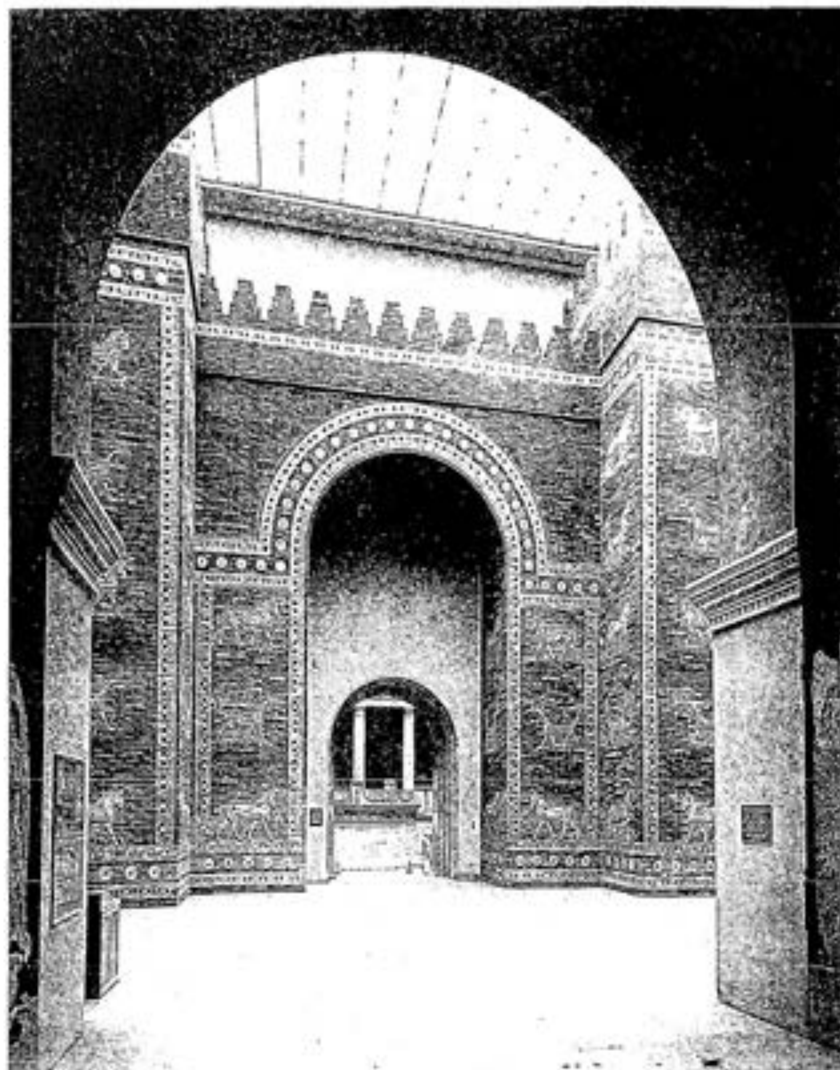
Asirsko carstvo srušeno je 612. godine pre n. e. kad je Niniva pala pod udruženim napadom Međana i Skita sa istoka. U to vreme u južnoj Mesopotamiji kraljem Vavilona proglasio se zapovednik asirske vojske. Pod njim i njegovim naslednicima, između 612. i 539. godine pre n. e. grad je doživeo kratkotrajan procvat pre nego što su ga pokorili Persijanci. Najpoznatiji od tih novovavilonskih vladara bio je Navukodonosor (umro 562. godine pre n. e.), graditelj „Vavilonske kule". Ta čuvena građevina bila je samo deo velikog arhitektonskog kompleksa koji može da se uporedi s tvrđavom kralja Sargona II kod Dur Šarukina.

Dok su Asirci koristili klesane kamene blokove, Novovavilonjani (kojima su nalazišta ovakvih blokova bila udaljena) zamenili su ih pečenom i gleđosanom opekom. Ta tehnika je bila poznata i u Asiriji, ali se sada mnogo više koristila kao površinski ukras i za izradu arhitektonskih reljefa. Njen specifičan izgled vidi se ako uporedimo kapiju Sargonovog utvrđenja (slika 101) s kapijom boginje Ištar Navukodonosorove svete četvrti Vavilona, koja je rekonstruisana od hiljada pojedinačnih gleđosanih opeka što su pokrivale njihovu površinu (slika 105). Svečana povorka bikova, zmajeva i drugih životinja oblikovanih u opeci i uokvirenih ukrasnim bordurama živih boja odaje vedrinu i razigranost potpuno različitu od strogih čuvara-čudovišta Asiraca. Ovde poslednji put osećamo tu posebnu genijalnost stare mesopotamske umetnosti u portretisanju životinja koju smo uočili u ranim dinastičkim periodima.

UMETNOST PERSIJE

Persija je visoravan oivičena planinama, istočno od Mesopotamije, a dobila je ime po narodu koji je osvojio Vavilon 539. godine pre n. e. i postao naslednik nekadašnjeg Asirskog carstva. Zemlja se danas naziva Iran, što je mnogo starije i pogodnije ime iako su je na geografsku kartu svetske istorije upisali Persijanci. Međutim, oni su na istorijsku pozornicu stigli samo nekoliko vekova pre početka svojih epohalnih osvajanja. Iran je bio naseljen od preistorijskih vremena i, reklo bi se, oduvek je predstavljao kapiju za nomadska plemena iz azijskih stepa na severu i iz Indije na istoku. Pridošlice bi se naselile neko vreme i stekle prevlast ili se pak pomešale s lokalnim stanovništvom, dok ih druga nomadska plemena ne bi potisnula dalje prema Mesopotamiji, Maloj Aziji (azijski deo Turske) i još dalje prema južnoj Rusiji. Ova kretanja nisu dovoljno rasvetljena, jer su svi dostupni podaci neodređeni i nepouzdani. Budući da nomadska plemena nisu ostavljala za sobom trajne spomenike ni pisane dokumente, njihova

105. Kapija boginje Ištar (restaurisana), iz Vavilona, Irak, oko 575. godine pre n. e. Gleđosana opeka, Muzej umetnosti Bliskog istoka, Državni muzej Berlin



lutanja možemo da pratimo samo pažljivim proučavanjem predmeta zakopanih uz njihove mrtve. Takvi predmeti od drveta, kosti ili metala posebna su vrsta pokretne umetnosti kako nazivamo nomadsku opremu: oružje, konjske uzde, kopče, fibule i drugi ukrasni predmeti, pehari, činije i slično. Pronađeni su na velikom području, od Sibira do Srednje Evrope, od Irana do Skandinavije. Zajedničko im je zbijeno ukrasno oblikovanje kao na nakitu, ali i repertoar oblika poznat pod imenom „životinjski stil". Stari Iran je, čini se, jedan od izvora životinjskog stila.

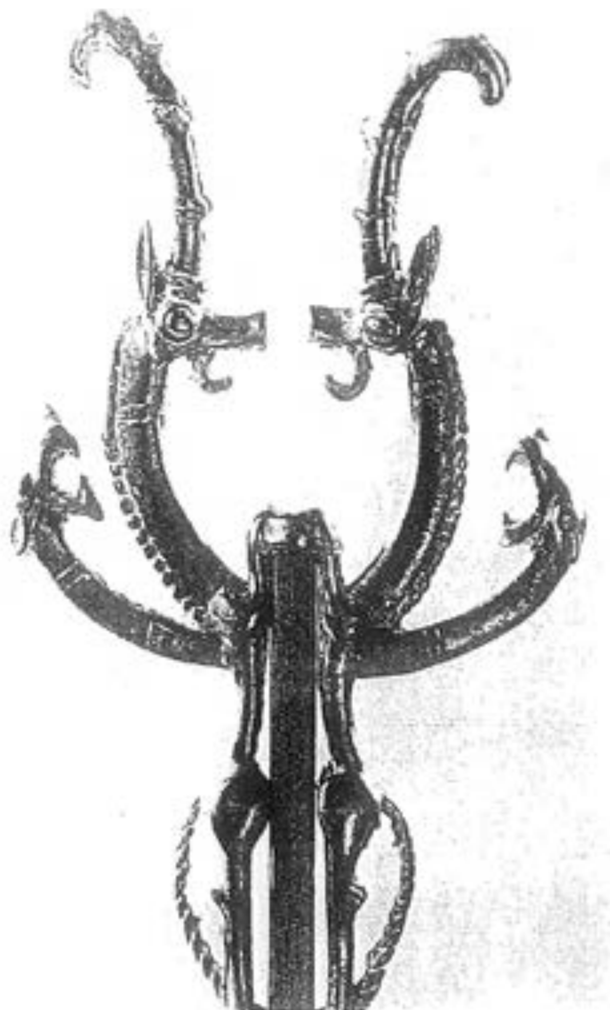
ŽIVOTINJSKI STIL. Kao što samo ime govori, glavna odlika stila jeste dekorativna upotreba donekle apstraktnih i maštovitih životinjskih motiva. Najstarije preteče tog stila nalaze se na preistorijskoj bojenoj grnčariji iz zapadnog Irana, kao što je lep primerak oslikanog pehara (slika 106) na kome je u nekoliko širokih poteza prikazan ibeks (divokoza) tako da je telo životinje samo dodatak ogromnim rogovima potpuno stilizovanim u krug. Psi u trku iznad ibeksa jedva su nešto više od horizontalnih crta, a ako pažljivije zagledamo uspravne pruge ispod gornje ivice pehara otkrićemo da su to dugovrate ptice. U umetnosti Sumera ovaj stil je uskoro zamenjen zanimanjem za organsko jedinstvo životinjskog tela (vidi slike 90 i 92), ali je u Iranu preživeo uprkos snažnom uticaju Mesopotamije.

Nekoliko hiljada godina kasnije, od desetog do sedmog veka pre n. e., stil se ponovo javlja na malim bronzanim predmetima koji su možda iz pokrajine Luristan u zapadnom Iranu, iako njihovo datiranje i poreklo nipošto nisu sigurni. Ukras na vrhu štapa (slika 107) prikazuje naročitu dovitljivost u izradi predmeta nomadske opreme. Sastoji se od simetričnog para propetih ibeksa neobično izduženih vratova i rogova. Pretpostavljamo da je original sadržavao i par lavova, ali su njihova tela sjedinjena s telima ibeksa čiji su vratovi istegnuti u vitke zmajolike oblike. Ko je i za koga izradio luristanske bronzane predmete ostaje tajna. Ti predmeti bez sumnje su povezani sa životinjskim stilom azijskih stepa, poput predivnog skitskog zlatnog jelena iz južne Rusije koji je nešto kasnije izrađen (slika 108). Životinjsko telo je mnogo prirodnije, a glatke obline podeljene oštrim izbočinama ne mogu se porediti ni s jednom luristanskom bronzom; pa ipak, apstraktni otvoreni tip ornamenta kojim su ukrašeni rogovi, pokazuje slično osećanje za oblik. Kompaktni oblik tela podseća na preistorijskog *Bizona* iz pećine Madlen (slika 36).

Bez obzira na to da li ovaj tipični skitski predmet ukazuje na izvore iz srednje Azije izvan iranske tradicije, Skiti su sigurno mnogo naučili od livaca bronze iz Luristana za vreme njihovog boravka u Iranu; kao što možemo da vidimo, i oni su dali priličan doprinos persijskoj umetnosti. Skiti su



106. Oslikani pehar, iz Suze, oko 5000–4000. godine pre n. e.
Visina 28,3 cm. Luvr, Pariz

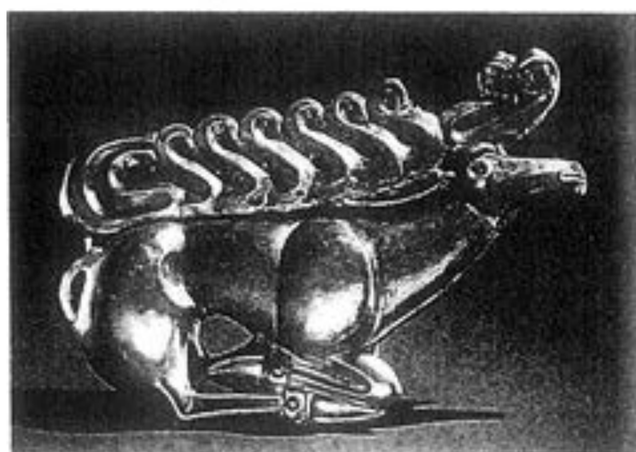


107. Ukras na vrhu štapa, iz Luristana (?), zapadni Iran,
X–VII vek pre n. e. Bronza, visina 19 cm.
Britanski muzej, London

pripadali grupi nomadskih indoevropskih plemena u koje su spadali Međani i Persijanci, a počeli su da nadiru u ovu oblast posle 1000. godine pre n. e. Persijanci su u to vreme bili vazali Međana, ali posle samo 60 godina, za vreme vladavine Kira Velikog iz dinastije Ahemenida, situacija se preokrenula.

Ahemenidi

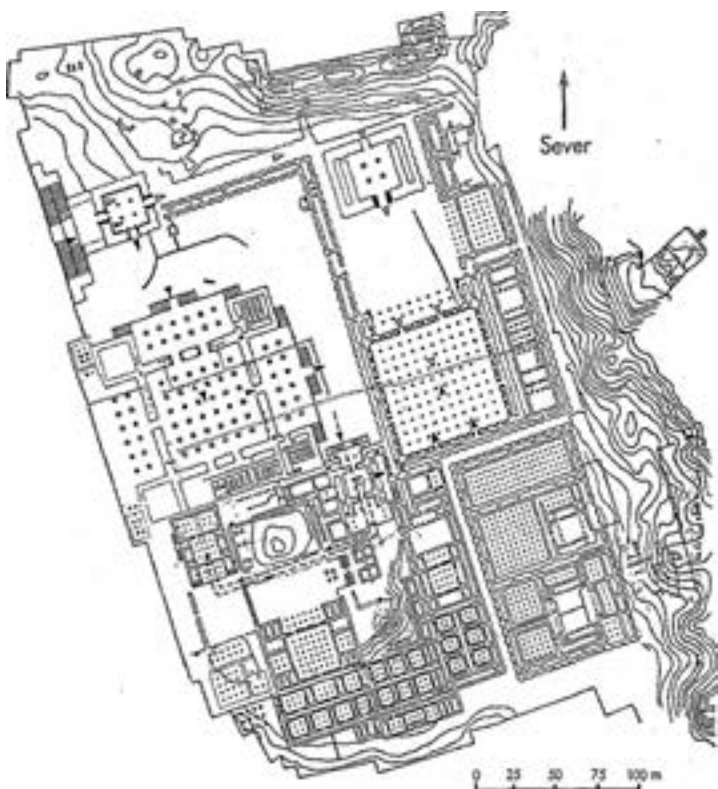
Pokorivši Vavilon 539. godine pre n. e., Kir je (oko 600–529. godine pre n. e.) od asirskih vladara preuzeo ne samo ambicije nego i titulu kralja Vavilona. Osnovao je carstvo koje je nastavilo da se širi pod njegovim naslednicima. Pod njihovu vlast potpali su Egipat i Mala Azija, dok je Grčka jedva izbegla istu sudbinu. U doba najveće moći, pod Darijem I (oko 550–486. godine pre n. e.) i Kserksom (519–465. godine pre n. e.) Persijsko carstvo bilo je mnogo veće od egipatskog i asirskog zajedno. To ogromno područje održalo se dvesta godina i većinom se odlikovalo uspešnom i humanom vlašću. Gotovo je ravno čudu da jedno nepoznato nomadsko pleme postigne takav razvoj i uspeh. U toku samo jedne generacije Persijanci su savladali složeni sistem carske administracije i razvili monumentalnu umetnost zavidne originalnosti koja izražava veličinu njihove vladavine. Uprkos genijalnoj sposobnosti prilagođavanja, Persijanci su zadržali sopstvena religijska uverenja utemeljena na Zaratustrinim proročanstvima. Ta religija zasnivala se na dualizmu Dobra i Zla, otelovljenim u Ahuramazdi (Svetlo) i Ahrimanu (Tama).



108. *Jelen,* iz Kostromske, Skiti, VII–VI vek pre n. e.
Cizelirano zlato, visina oko 30,5 cm. Ermitaž, Sankt Peterburg

Kako su se obredi kulta Ahuramazde vršili uglavnom na oltarima s vatrom pod vedrim nebom, Persijanci nisu imali sakralnu arhitekturu. Njihove palate, s druge strane, bile su ogromne građevine koje su ostavljale snažan utisak.

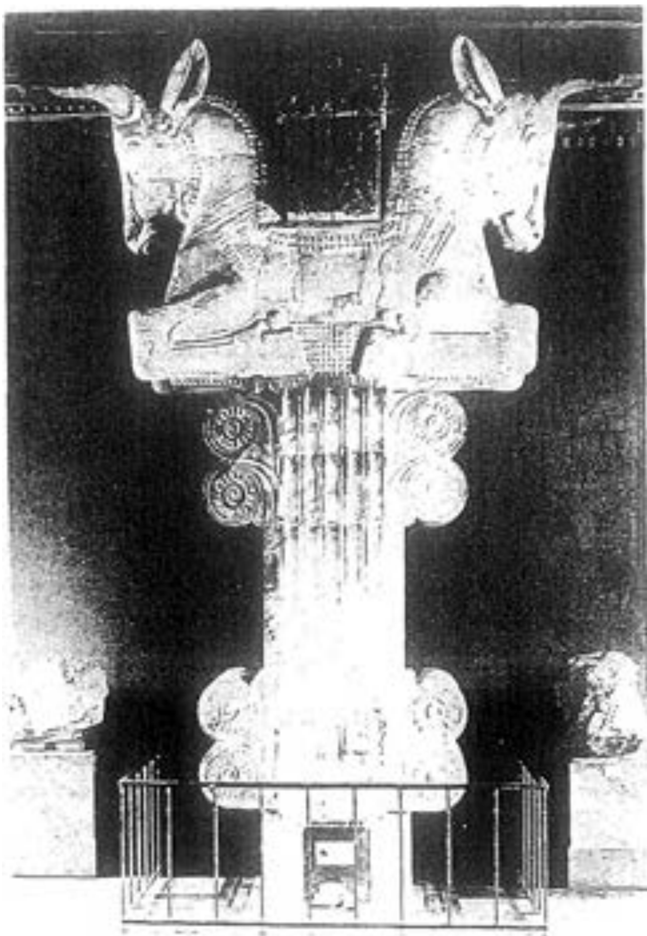
PERSEPOLIS. S najviše pretenzija izgrađena je palata u Persepolisu, početa pod Darijem I 518. godine pre n. e. Njena



109. *(levo)* Osnova palate Darija i Kserksa, Persepolis. 518–460. godine pre n. e. Ispunjeni trouglovi prikazuju smer puta povorke dostojanstvenika Persijanaca i Međana; prazni trouglovi prikazuju put za vođe stranih delegacija i njihovu pratnju

osnova na slici 109 jasno pokazuje veliki broj prostorija, dvorana i dvorišta izgrađenih na uzdignutoj terasi – slično kraljevskim rezidencijama Asiraca (slika 100). Najizrazitije komponente ove arhitekture proizlaze iz asirskih tradicija. Ali one ne određuju karakter građevine, jer su kombinovane s uticajima iz svih krajeva carstva i to na takav način da daju jedan nov, jedinstven persijski stil. Tako su u Persepolisu korišćeni stubovi velikih dimenzija. Darijeva i Kserksova dvorana za audijencije imala je površinu otprilike 77 x 77 m i bila je natkrivena drvenom tavanicom koja je nosila 36 stubova visine 12,5 m, od kojih neki još uvek stoje (slika 110). Ovako veliki broj stubova podseća na egipatsku arhitekturu (uporedi sliku 74), vidljivu i na stopi i na kapitelima, ali kanelovano telo stubova u Persepolisu izvedeno je po uzoru na jonske stubove Grka iz Male Azije koji su radili na persijskom dvoru. Savršeno je bez prethodnika u starijoj arhitekturi neobična „kolevka" – podupirač za grede na tavanici, sastavljen od prednjih delova tela dvaju bikova ili sličnih

110. Dvorana za audijencije Darija i Kserksa, Persepolis, Iran, oko 500. godine pre n. e.



111. Kapitel s bikovima, iz Persepolisa, oko 500. godine pre n. e. Luvr, Pariz

stvorenja i postavljen na vrhu stubova (slika 111). I dok su životinje asirskog porekla, način na koji su kombinovane vrlo je sličan jako uvećanoj verziji ukrasa na vrhu štapa iz Luristana. Čini se da je ovo jedini primer da su persijski graditelji tražili nadahnuće u sopstvenom umetničkom nasleđu viđenom u nomadskoj opremi (slika 107).

Dvostruko stepenište koje vodi do dvorane za audijencije ukrašeno je dugim redovima svečanih figura u hodu, izvedenih u plitkom reljefu (slika 110). Njihovo ponavljanje i ceremonijalni izgled naglašavaju prilagođavanje arhitektonskom okruženju, što je karakteristično za celokupnu persijsku skulpturu. To nalazimo čak i u izuzetno važnim scenama, kao što je ona na slici 112 – *Darije i Kserks prilikom audijencije.* Tu su namerno odbačene izražajna snaga i veština naracije poznate iz asirskih reljefa.

PERSIJSKI STIL. Stil ovih persijskih reljefa na prvi pogled izgleda kao mekša i otmenija verzija mesopotamske tradicije. Međutim, čak i tu otkrivamo da je asirsko-vavilonska baština obogaćena u jednom važnom pogledu. Do tada u skulpturi Bliskog istoka nije bilo primera preklapanja tkanina odevnih predmeta kakvo vidimo na naborima na reljefu Darija i Kserksa. Takođe, detalj koji nas iznenađuje jeste način kako se ruke i ramena ovih figura probijaju kroz nabore haljina. Te novine dolaze od jonskih Grka koji su ih uveli tokom šestog veka pre n. e.

Persijska umetnost pod Ahemenidima izvanredna je sinteza mnogih raznorodnih komponenata. Ipak joj je nedostajala sposobnost da se razvija. Stil osmišljen oko 500. godine pre n. e. za vreme vladavine Darija I nastavljen je bez značajnijih promena do kraja carstva. Čini se da su Persijanci ostali opsednuti dekorativnim efektima bez obzira na veličinu, što je nastavak njihove nomadske prošlosti koju nisu nikad sasvim napustili. Nema bitne razlike između kapitela s bikovima (slika 111) i ritona (roga za piće) sa slike 113, gde se osobine životinjskog stila vide na prekrasnom i maštovitom lavu s krilima. Divlja zver, potomak veličanstvenih životinja sa asirskih reljefa (slike 103 i 104), ukroćena je malim dimenzijama i pažljivom zlatarskom obradom, koja pak otkriva vezu sa skitskim jelenom (slika 108). Za razliku od monumentalne arhitekture i skulpture, tradicija pokretne umetnosti u ahemenidskoj Persiji nekako je uspela da preživi period duži od pet stotina godina u kojem je Persijsko carstvo bilo pod vlašću Grka i Rimljana, a onda je još jednom procvetala kad je Persija ponovo stekla nezavisnost.



112. *Darije i Kserks prilikom audijencije,* oko 490. godine pre n. e. Krečnjak, visina 2,5 m. Arheološki muzej, Teheran

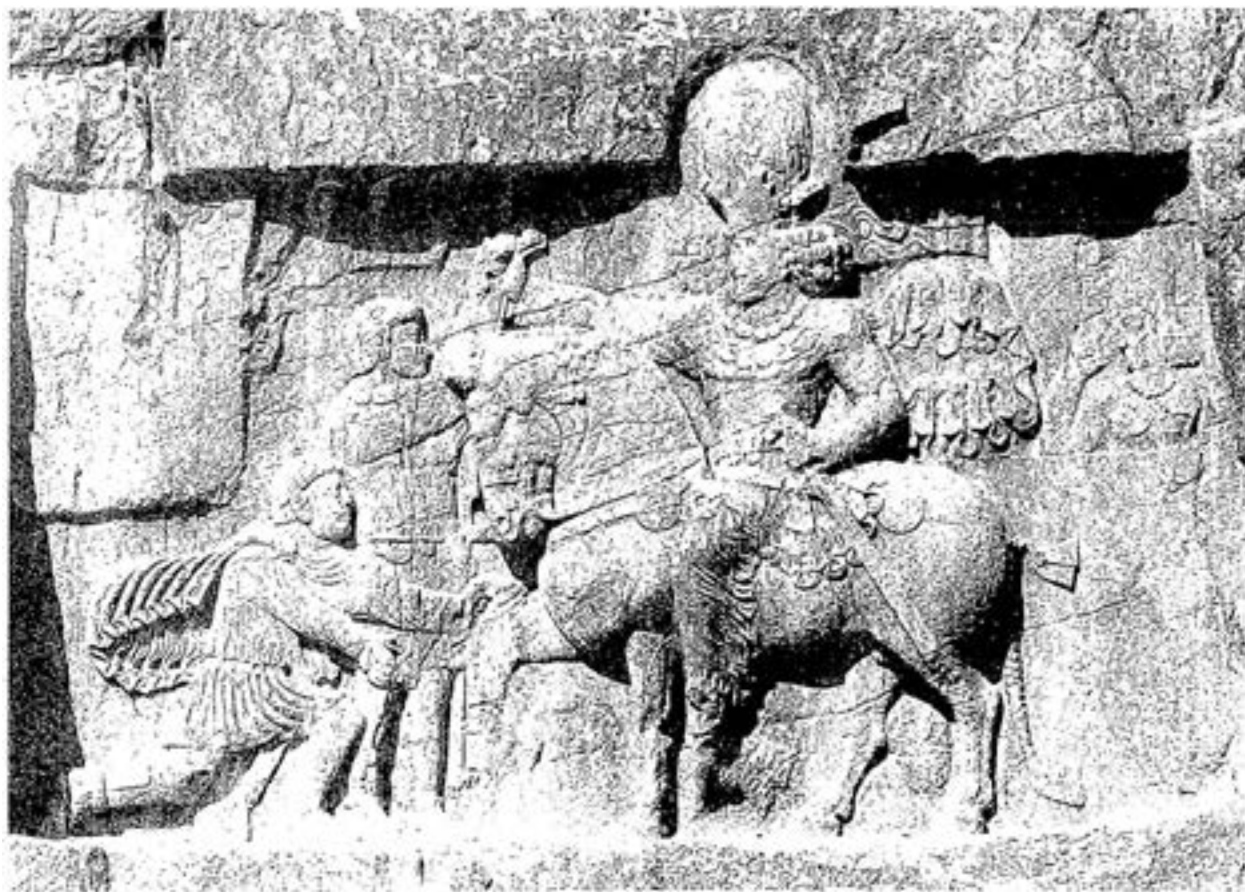


113. Zlatni riton. Ahemenidsko doba, V–III vek pre n. e. Arheološki muzej, Teheran

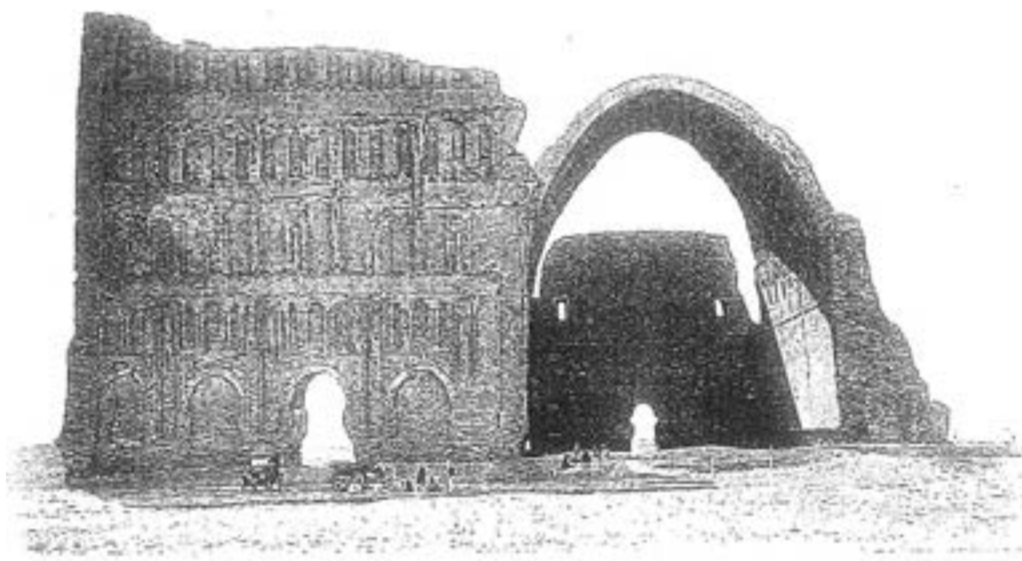
Sasanidi

Ahemenide je 331. godine pre n. e. porazio Aleksandar Veliki (356–323. godine pre n. e.). Osam godina posle njegove smrti carstvo je podeljeno među njegovim generalima. Veći deo Bliskog istoka dobio je Seleuk (vladao od 312. do 281. godine pre n. e.), osim Egipta koji je pripao Ptolemeju (umro 284. godine pre n. e.). Seleukide su nasledili Parćani, uspostavivši nadzor nad oblašću 238. godine pre n. e. Parćani su bili hrabri ratnici, a uspešno su odbijali Rimljane sve do Trajanove vladavine u drugom veku. Iako je njihova moć posle toga opala, tek je 224. g. poslednjeg parćanskog kralja Artabana V zbacio jedan od njegovih guvernera. Ardašir (umro 240. g.) osnovao je dinastiju Sasanida koja je trajala dok je nisu pokorili Arapi 651. g. Za vreme vladavine Parta i Sasanida Mesopotamija je bila deo grčkog i rimskog sveta, iako je zadržala elemente sopstvene drevne kulture.

Najveći sasanidski vladar, Šapur I (umro 272. g.), imao je političke i umetničke ambicije jednog Darija. U Nakš-i-Rustamu, nedaleko od Persepolisa, mestu gde su sahranjivani ahemenidski kraljevi, on je ovekovečio pobedu nad dvojicom rimskih imperatora u jednom ogromnom reljefu uklesanom u stenu (slika 114). Formalni izvor ovog trijumfalnog prizora jeste dobro poznata kompozicija iz rimske skulpture, samo



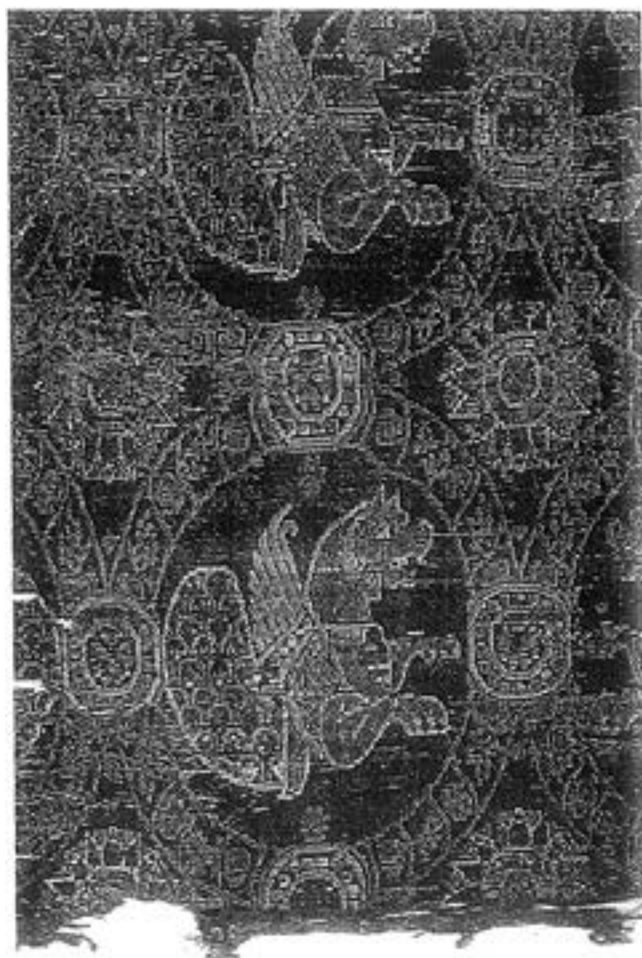
114. *Pobeda Šapura I nad Filipom Arabljaninom i Valerijanom.* 260–272. godine Nakš-i-Rustam (blizu Persepolisa), Iran



115. Palata Šapura I, Tesifon, Irak, 242–272. godine

što su sada dvojica rimskih imperatora bili u ulozi poniženih varvara. Stil je takođe rimski (uporedi sliku 272), ali plitko obrađena masa i ornamentalna obrada draperije odaju oživljene osobine persijske umetnosti. Ove dve komponente su u ravnoteži, što čini da reljef ostavlja neobično snažan utisak. Isto prožimanje rimskih i bliskoistočnih elemenata može se videti i na Šapurovoj palati kod Tesifona, u blizini Vavilona, gde je dvorana za audijencije nadsvođena ogromnim svodom od opeke (slika 115). Slepe arkade na fasadi, izrazito rimskog tipa (uporedi sliku 245), ponovo naglašavaju dekorativnost površina.

Monumentalna umetnost pod Sasanidima zastala je u razvoju, kao što je bio slučaj i za vreme vladavine Ahemenida. Međutim, obrada metala i tkanina nastavila je svoj procvat. Slavu sasanidske umetnosti – direktnog porekla iz ornamentalne tradicije stare više od hiljadu godina (luristanska bronza) – pronele su svilene tkanine čiji je divan primerak predstavljen na slici 116. Mnogo su se izvozile u Carigrad i na hrišćanski Zapad, a videćemo koliko je raskoš njihovih boja i uzoraka bila jak podsticaj za umetnost srednjeg veka. A kako je izrada tkanina obnovljena nakon što je sasanidsko carstvo sredinom sedmog veka palo u ruke Arapa, te tkanine su predstavljale osnovni izvor motiva i za islamsku umetnost.



116. Tkana svila, Sasanidi, oko šestog veka. Narodni muzej, Firenca, Zbirka Franketi

ČETVRTO POGLAVLJE



EGEJSKA UMETNOST

Ako iz delte Nila zaplovimo prema severozapadu preko Sredozemnog mora, prvo što ćemo ugledati od Evrope biće istočni vrh ostrva Krita. Iza njega naići ćemo na raštrkanu grupu malih ostrva nazvanih Kikladi, a još malo dalje je grčko kopno nasuprot obali Male Azije preko Egejskog mora. Arheolozima reč „egejski" ne označava samo geografski pojam. Prihvatili su je da bi njome obeležili civilizacije koje su u ovim oblastima cvetale u trećem i drugom milenijumu pre n. e., tj. pre pojave grčke civilizacije. To su tri blisko povezane, ali i različite civilizacije: kritska ili minojska, po legendarnom kritskom kralju Minosu; kikladska, po malim ostrvima severno od Krita; i mikenska (heladska) na grčkom kopnu. Svaka od njih razvijala se u tri faze: rana, srednja i pozna, a one vremenski otprilike odgovaraju Starom, Srednjem i Novom carstvu u Egiptu. Najvažniji ostaci i najveći umetnički dometi potiču iz druge polovine srednjeg i iz poznog perioda.

Egejska civilizacija dugo je bila poznata samo po Homerovom opisu Trojanskog rata u *Ilijadi* i *Odiseji* i iz grčkih legendi o Kritu. Najranija iskopavanja (započeli su ih Hajnrih Šliman sedamdesetih godina 19. veka u Maloj Aziji i Grčkoj i ser Artur Evans na Kritu nešto pre 1900. godine) preduzeta su da bi se ispitali podaci iz tih epova. Otada je mnogo zadivljujuće građe ugledalo svetlost dana – daleko više nego što se očekivalo prema pisanim izvorima. Međutim, naše poznavanje egejske civilizacije još uvek je mnogo skromnije od poznavanja Egipta ili starog Bliskog istoka. Nažalost, našem iščitavanju arheoloških izvora vrlo su malo pomogli pisani dokumenti Egejaca.

MINOJSKO PISMO I LINEARNO B PISMO. Na Kritu je sistem pisma nastao oko 2000. godine pre n. e. Kasni oblik minojskog pisma, nazvan linearno B pismo koje je bilo u upotrebi šest vekova kasnije i na Kritu i na grčkom kopnu, dešifrovano je tek pedesetih godina dvadesetog veka. Jezik tog pisma je grčki, ali to očigledno nije bio jezik koji se pisao minojskim pismom pre petnaestog veka pre n. e., tako da iako znamo da čitamo linearno B pismo, to nam ne pomaže u proučavanju ranih minojskih natpisa. Štaviše, tekstovi pisani tim pismom uglavnom su spiskovi inventara u palatama i administrativni izveštaji koji nam, ipak, otkrivaju ponešto o istoriji, religiji i političkoj organizaciji naroda koji ih je sastavio. Međutim, u najvećoj meri nedostaje ono prateće znanje za bolje razumevanje egejske umetnosti. Njeni oblici, iako povezani s Egiptom i Bliskim istokom na jednoj, i s kasnijom grčkom umetnošću na drugoj strani, nisu samo prelaz između ta dva sveta. Oni imaju svoju sopstvenu nezaboravnu lepotu. Od mnogih neobičnih osobina egejske umetnosti, najviše nas možda zbunjuju njena svežina i spontanost, što čini da zaboravimo koliko malo znamo o njenom značenju.

KIKLADSKA UMETNOST

Posle otprilike 2800. godine pre n. e., narod koji je nastanjivao kikladska ostrva često je svoje mrtve sahranjivao zajedno s mermernim skulpturama koje su ostavljale vrlo snažan utisak. Gotovo sve predstavljaju nage ženske figure s rukama prekrštenim na grudima (slika 117). Oblik na prvi pogled podseća na uglaste i apstraktne forme skulptura iz paleolita i neolita: telo je pljosnatog, klinastog oblika, vrat snažan poput stuba, ovalno lice malo nagnuto, a nos dugačak i izbočen. (Druge pojedinosti dodate su bojom.) Unutar ovog usko definisanog i stabilnog tipa, kikladske figure razlikuju se po veličini i obliku, što im daje iznenađujuću posebnost.

Najbolja od tih kikladskih figura jeste ona na slici 117, a predstavlja kasnu, visoko razvijenu fazu oko 2500–2400. godine pre n. e. Ona je primer disciplinovane prefinjenosti, daleko iznad bilo kog nivoa paleolitske ili neolitske umetnosti. Što je duže proučavamo, shvatamo da se njene osobine



117. Figura iz Amorgosa, Kikladska ostrva, oko 2500. godine pre n. e. Mermer, visina 76,3 cm. Muzej Ešmol, Oksford, Engleska

mogu definisati samo kao „otmenost" i „uglađenost", iako ti izrazi u ovom kontekstu mogu da zvuče neprikladno. Kako je samo izvanredan smisao za organsku građu tela u nežnim spoljašnjim oblinama i u nagoveštajima ispupčenja koja označavaju kolena i stomak! Kad odbacimo varljivo savremen izgled skulpture, figura označava smelo odstupanje od svega što smo dotad videli. Ima mnogo primera starijih ženskih figura, ali su gotovo sve naslednice zaobljenih, teških figura starijeg kamenog doba (slika 35). Zapravo, najstariji kikladski idoli takođe su bili tog tipa.

Ne znamo šta je navelo kikladske skulptore da se odluče za taj vitki, „devojački" ideal (slika 117). Pretpostavljamo da je preobražaj rezultat promene religijskih uverenja i prakse, jedno udaljavanje od figura majke i boginje plodnosti kakve znamo iz Male Azije i starog Bliskog istoka, a čije poreklo seže do starijeg kamenog doba. Najveće figure bile su verovatno kultne statue ženskog božanstva vezane za sunce u velikom ciklusu života i smrti, dok su manje možda bile izložene u kućnim svetilištima ili su služile za prinošenje žrtava. Iako su im značenje i uloga nejasni, njihova namena verovatno nije bila samo pogrebna. One su bile važni prilozi koji su se ostavljali u grobove zajedno s drugim predmetima iz svakodnevnog života, i to ili kao darovi božanstvu ili kao potrepštine za zagrobni život. Retko su stajale same. Većina ih je nađena u ležećem položaju, ali su možda u normalnoj upotrebi bile postavljane uspravno.

Ali, u svakom slučaju, kikladski skulptori stvorili su najstarije poznate velike skulpture nagog ženskog tela, a mnogo će vekova proći pre nego što naiđemo na druge. U grčkoj umetnosti do sredine četvrtog veka pre n. e. malo je bilo nagih ženskih statua kad su Praksitel i drugi počeli da stvaraju kultne statue nage Afrodite (vidi sliku 206). Sigurno nije slučajno što su najčuvenije od tih Venera izrađene za svetilišta na egejskim ostrvima ili u Maloj Aziji, oblastima gde su u zamahu bili kikladski idoli.

MINOJSKA UMETNOST

Minojska civilizacija bila je najbogatija, ali i najneobičnija u egejskom svetu. Ono što je izdvaja od Egipta i Bliskog istoka, kao i od klasične grčke civilizacije, jeste nepostojanje kontinuiteta, što je bilo posledica nedovoljnih arheoloških istraživanja, čini se, ali i istorijskih okolnosti. Različite faze naglo se javljaju ali i naglo nestaju, što znači da je njihova sudbina bila određena iznenadnim nasilnim promenama koje su uticale na život celog ostrva. Međutim, karakter minojske umetnosti, radosne, čak i razigrane i ispunjene ritmičnim pokretima, ne kazuje nam ništa o tim promenama.

Arhitektura

Prva od tih neočekivanih promena zbila se oko 2000. godine pre n. e. Do tada, u periodu rane minojske kulture od hiljadu godina, Krićani nisu odmakli mnogo od neolitskog nivoa seoskog života, iako se čini da su se bavili i pomorskom trgovinom koja ih je dovela u dodir s Egiptom. Tada su stvorili ne samo sopstveni sistem pisma nego i urbanu civilizaciju, usredsređenu u nekoliko velikih palata. Bar tri od njih – Knosos, Festos i Malija – sagrađene su istovremeno. Danas je malo ostalo od te iznenadne eksplozije graditeljstva velikih razmera. Tri stare palate bile su i uništene istovremeno, oko 1700. godine pre n. e., i to, čini se, u zemljotresu katastrofalnih razmera. Posle kratkog predaha na istim lokalitetima izgrađene su nove, još veće građevine koje su takođe uništene u zemljotresu 1450. godine pre n. e. Sve su, osim one u Knososu, bile napuštene, a ovu su gotovo odmah posle zemljotresa, zauzeli Mikenjani zajedno sa ostatkom ostrva.

Hronologija minojske civilizacije veoma je složena. Razdoblje kojim se mi bavimo arheolozi dele na period stare palate, koji se sastoji od srednjominojskog stila I i II, a zajedno su trajali od 2000. do 1700. godine pre n. e. Period nove



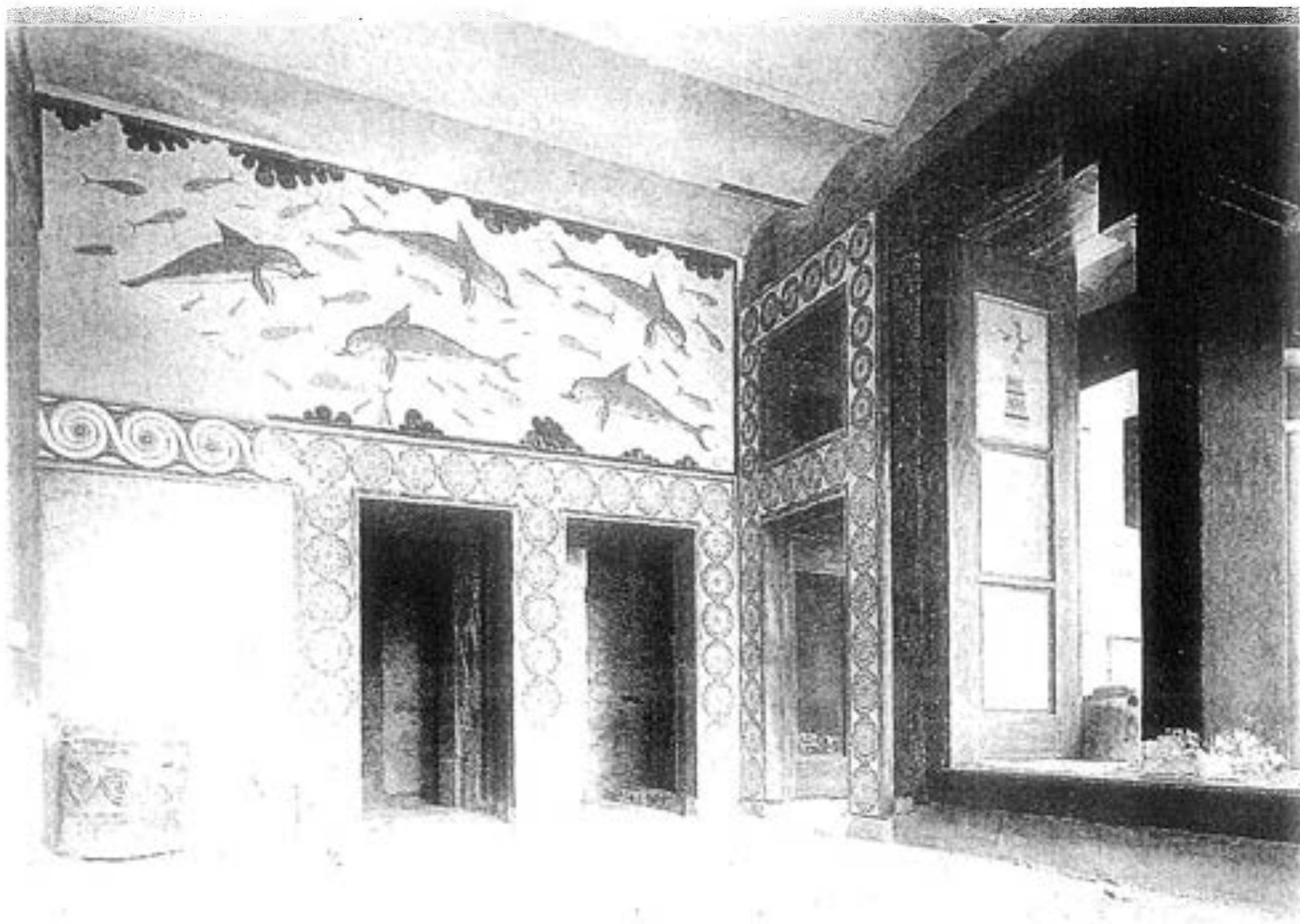
118. Osnova palate kralja Minosa, Knosos, Krit. Palata ima dva krila, istočno i zapadno od središnjeg dvorišta i građena je na nekoliko nivoa: 1) stepenište i amfiteatar; 2) skladišta; 3) središnje dvorište; 4) predvorje; 5) hodnik za povorke; 6) prestona dvorana; 7) severna dvorana sa stubovima; 8) dvorana s kolonadom; 9) dvorana dvostruke ose; 10) kraljičin megaron; 11) kraljičino kupatilo; 12) ulazi i atrijumi

palate uključuje srednjominojski stil III (1700–1670. godine pre n. e.), poznominojski IA (1670–1620. godine pre n. e.) i poznominojski IB (1620–1490/1450. godine pre n. e.). Erupcija vulkana na ostrvu Teri (Santorini) dogodila se u periodu nove palate, na kraju kasnominojske faze IA. Kritu je naneta mala šteta pa je nastupila poznominojska faza IB koja je značila vrhunac minojske civilizacije. Napomenimo da period stare palate odgovara otprilike Srednjem carstvu, a period nove palate početku Novog carstva u Egiptu.

„Nove" palate su glavni izvor podataka o minojskoj arhitekturi. Ona u Knososu, nazvana Palatom kralja Minosa, bila je najambicioznija, pokrivala je veliku površinu i bila sastavljena od tako velikog broja prostorija da je u grčkoj legendi sačuvana pod imenom Minotaurov lavirint (vidi sliku 118). Pažljivo je otkopana i delimično restaurisana. Ne možemo da zamislimo izgled čitave građevine, ali možemo pretpostaviti da njena spoljašnjost nije ostavljala tako snažan utisak kao asirske ili persijske palate (vidi slike 100 i 110). Pri građenju nije postojala težnja za jedinstvenim monumentalnim efektima. Pojedinačne prostorne jedinice najčešće su prilično male, a tavanice niske (slike 119 i 120), tako da čak ni delovi građevine s nekoliko spratova nisu izgledali jako visoko.



119. Stepenište, istočno krilo, palata kralja Minosa, Krit, oko 1500. godine pre n. e.



120. Kraljičin megaron, palata kralja Minosa, Knosos, Krit, oko 1700–1300. godine pre n. e.

Međutim, brojna predvorja, stepeništa i otvori za vazduh sigurno su palati davali utisak prijatne otvorenosti i dobre prozračnosti. Neke od unutrašnjih prostorija s bogato ukrašenim zidovima zadržale su do današnjih dana atmosferu intimne otmenosti. Građevinska konstrukcija minojskih palata svuda je odlična, ali su stubovi uvek bili od drveta! Iako nijedan nije sačuvan (oni na slici 119 su rekonstrukcije), njihov karakteristični oblik (glatko stablo koje se pri dnu sužava, a prema vrhu širi i nosi širok kapitel u obliku jastuka) dobro je poznat sa slika i reljefa. O poreklu tih stubova koji su možda u nekom kontekstu služili kao religijski simboli, ili o njihovim mogućim vezama s egipatskom arhitekturom ne možemo reći baš ništa.

Ko su bili vladari koji su gradili te palate? Osim legendarnog kralja Minosa, ne znamo ni njihova imena niti dela, ali arheološka svedočanstva dopuštaju neke pretpostavke. Nisu bili ratnici, jer na celom minojskom Kritu nisu nađena nikakva utvrđenja, a vojničke teme gotovo su nepoznate u minojskoj umetnosti. Nema nagoveštaja da su kraljeve smatrali „svetim" poput onih u Egiptu ili Mesopotamiji, iako su verovatno predsedavali religijskim svečanostima. Palate su svakako bile središta verskog života. Međutim, jedini prostori koje možemo prepoznati kao mesta molitve jesu male kapele koje navode na pomisao da su se verske ceremonije održavale na otvorenom, pod vedrim nebom. S druge strane, mnoštvo skladišta, radionica i „pisarnica" u Knososu govori da palata nije bila samo kraljevska rezidencija nego i središte administrativne i trgovačke delatnosti. Pomorstvo i trgovina bili su važan deo minojskog ekonomskog života, što se vidi po opremljenosti luka i kritskim izvoznim predmetima pronađenim u Egiptu i drugim krajevima. Kralja možda možemo da smatramo glavom trgovačke aristokratije. Koliko je samo snage trebalo za održavanje vlasti i koliko je ona bila raširena još uvek je predmet žive rasprave.

Skulptura

Religijski život minojskog Krita još je teže odrediti nego politički ili društveni poredak. Središte ovog života bila su izvesna sveta mesta, kao što su pećine ili šumarci; glavno božanstvo (ili božanstva?) bilo je ženskog roda, blisko majci ili boginji plodnosti, kako smo već ranije videli. Budući da Minojci nisu imali hramova, nije čudo što ne nalazimo ni velike kultne statue, ali su čak i one malih dimenzija s religioznim temama vrlo retke, a značenje im je nejasno. Dve statuete iz Knososa, oko 1650. godine pre n. e., verovatno su predstavljale boginju u jednom od njenih nekoliko identiteta. Jedna statueta prikazuje je s tri dugačke zmije koje se uvijaju oko ruku, tela i kape na glavi. Značenje je očigledno: u mnogim starim religijama zmije se povezuju sa zemaljskim božanstvima i muškom plodnošću, isto kao što obnažene grudi naše statuete simbolizuju žensku plodnost. Iako joj odeća daje svetovni, „savremeni" izgled, ne treba sumnjati da lik prikazuje boginju (uporedi sliku 123). Stil nagoveštava mogući



121. *„Boginja sa zmijama"*, oko 1650. godine pre n. e. Terakota, visina 29,5 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit



122. Riton u obliku glave bika iz Knososa, oko 1500–1450. godine pre n. e. Serpentin, kristal i intarzija od školjki (rogovi restaurisani), visina 20,6 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit

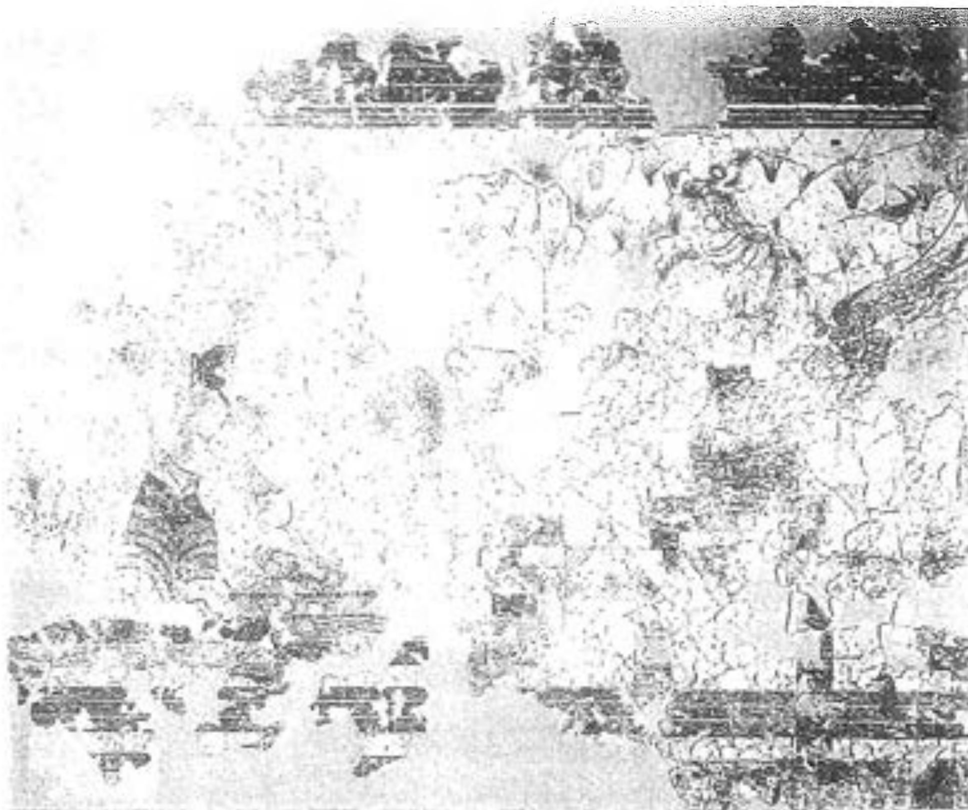
strani izvor; bujne grudi, naglašeni kupasti oblik tela i krupne oči teških zasvođenih obrva u dalekom su, možda i posrednom srodstvu – preko Male Azije – s mesopotamskom umetnošću (uporedi sliku 97).

Minojska civilizacija negovala je i kult bikova (vidi dole). Jedan pripitomljeni bik prikazan je na prekrasnom ritonu (rog za piće; slika 122), a izrađen je od serpentina, s urezanim linijama koje oponašaju dlaku, obojenih očiju od kristala i njuške od umetnutih školjki. Sve mu to daje neobično životan izgled, bez obzira na male dimenzije. (Rogovi su restaurisani.) Od žrtvenog stalka iz Ura (slika 90) nismo videli takvu veličanstvenu životinju u trodimenzionalnom prizoru. Da li je moguće da su Minojci klesarstvo naučili od umetničkih potomaka Mesopotamaca više od hiljadu godina pre toga?

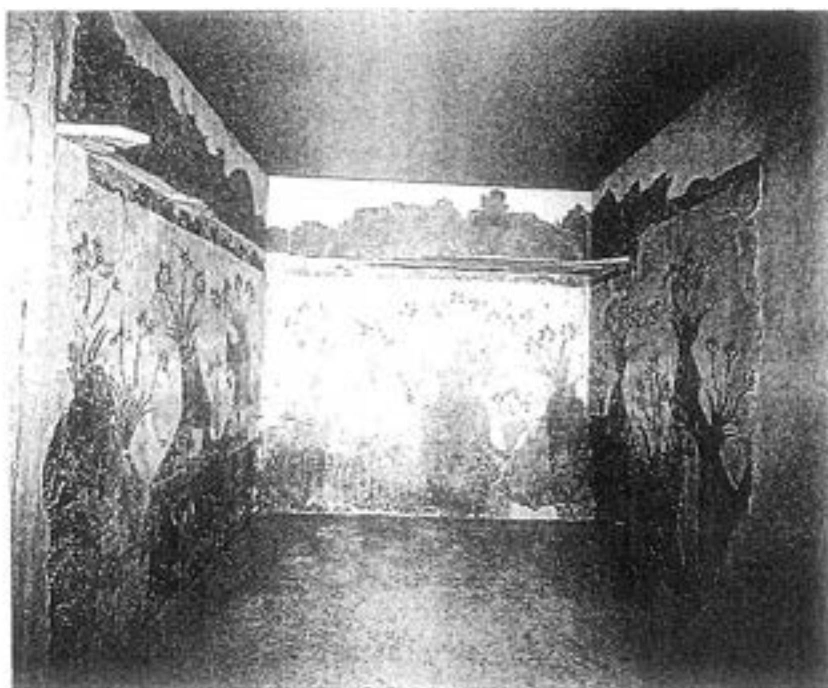
Slikarstvo, grnčarija i reljefi

Posle katastrofe koja je zbrisala starije palate, započeo je, bar kako se nama čini, period naglog bogaćenja i izvanrednog bujanja stvaralačke moći, i tada je stvorena većina onog što je sačuvano od minojske arhitekture, skulpture i slikarstva. Od svih vidova ovog iznenadnog zamaha nas najviše iznenađuju dostignuća u slikarstvu. Nažalost, sačuvani su samo mali fragmenti zidnih slika koje su nekad pokrivale zidove novih palata, tako da retko imamo celu kompoziciju, a još manje koncepciju celog zida.

U naselju Akrotiri na ostrvu Santorini obavljena su opsežna iskopavanja i spasene su mnoge freske – najstariji sačuvani minojski primerci pripadaju poznoj minojskoj fazi IA (tj. 1670–1620. godine pre n. e.), a znatno se razlikuju po temi i stilu. Od svih se najviše ističe prizor mlade žene koja nudi šafrane (cvet i vrsta začina) zmijskoj boginji, nazvanoj „Gospodarica životinja" koja sedi na oltaru s posudom za ulje (slika 123). Uprkos fragmentarnom stanju i umetnikovim poteškoćama s anatomijom, to delo je zadivljujuće. Ali ne možemo da zanemarimo razliku između ljupkosti devojke sa šafranima i osećanja strahopoštovanja koje uliva boginja. Prepoznali bismo boginju čak i bez njenog uzdignutog položaja na oltaru. Sa zmijama u kosi i grifonom iza sebe, ona je bez sumnje preteča Meduze.

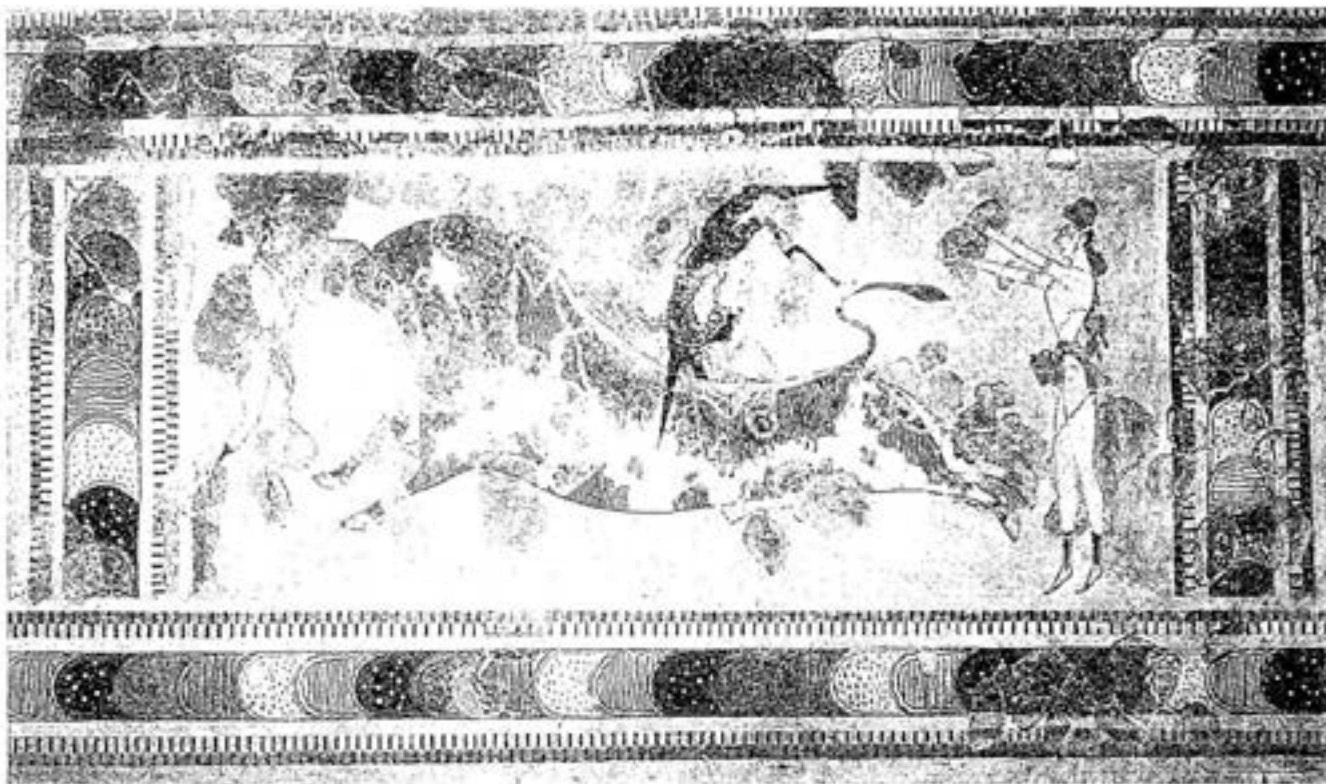


123. *Devojka sa šafranima* (levo) i *„Gospodarica životinja"* (desno). Fragmenti zidne slike (naselje Akrotiri), Tera (Santorini), oko 1670–1620. godine pre n. e. Narodni arheološki muzej, Atina



124. *Pejzaž*, freska iz Akrotirija, Tera, oko 1600–1500. godine pre n. e. Narodni arheološki muzej, Atina

Ravni oblici koji se ocrtavaju na pozadini podsećaju na egipatsko slikarstvo, a pažljivo posmatranje biljaka takođe odaje egipatski uticaj. Ako minojsko zidno slikarstvo duguje svoje poreklo egipatskoj umetnosti, ono govori o stavu vrlo različitom od onog koji prevladava u dolini Nila. Priroda je Minojcima bila začarani svet koji je od samog početka zaokupljao njihovu pažnju, dok su je egipatski slikari mogli prikazivati tek kad su malo popustila stroga vladajuća pravila koja su inače sledili. Freske u Akrotiriju prvi put u istoriji umetnosti prikazuju čisto pejzažno slikarstvo. Čak ni najsmeliji egipatski umetnik Srednjeg carstva ne bi se usudio da celu kompoziciju posveti prirodi. Naš primer (slika 124) začuđujuće uspešno dočarava peščane dine uz obale Tere, ali je umetnik scenu zaodenuo bogatom maštom i lepotom koje odaje isto ono osećanje čudesnog kakvo smo našli pri susretu smrtnika i božanstva.



125. *„Freska toreadora"* s prikazom obredne igre s bikovima, oko 1500. godine pre n. e. Visina 62,3 cm. Arheološki muzej Heraklion, Krit



126. Pehar s kljunom (stil kamares) iz Festosa. Oko 1800. godine pre n. e. Visina 27 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit

Život mora (kao što ga vidimo na fresci s ribom i delfinom na slici 120) bio je omiljena tema minojskog slikarstva posle 1600. godine pre n. e., a osećanje za more prožima i sve drugo. Umesto trajnosti i stabilnosti, nailazimo na strasno oduševljenje za ritmičan, talasav pokret, s oblicima koji kao da nemaju težine. Čini se da plove ili lebde u svetu bez sile teže, kao da se prizor odigrava pod vodom, pa čak uz morska stvorenja mnoge slike prikazuju i životinje i ptice u bujnom rastinju. To se oseća čak i na *„Fresci toreadora"*, najdinamičnijoj očuvanoj zidnoj slici (slika 125). (Tamnije mrlje su originalni fragmenti koji služe kao osnova za restauraciju.) Uobičajeni naziv te freske ne bi trebalo da nas zbunjuje. Ono što vidimo nije borba s bikovima već obredna igra u kojoj izvođači preskaču preko leđa životinje. Čak su dva gimnastičara vitkog struka – devojke!, koje razlikujemo (kao i u egipatskoj umetnosti) uglavnom po svetlijoj boji puti.

Nema sumnje da je bik bio sveta životinja, a preskakanje preko njega važan deo minojskog religijskog obreda. Scene poput ove žive u grčkoj legendi o mladićima i devojkama koji su bili žrtvovani Minotauru – pola životinji, pola čoveku. Tri figure vrlo verovatno prikazuju sled iste radnje. Ali ako pokušamo fresku da „pročitamo" kao opis nečega što se stvarno događalo za vreme tih izvođenja, videćemo da je sve to vrlo dvosmisleno. To ne znači da je veština minojskog umetnika manjkava. Bilo bi ludo tražiti greške u tome što umetnik nije uspeo da ostvari ono što nije ni nameravao. Prozračna lakoća pokreta bila mu je važnija od zahteva preciznosti ili dramskog naboja. Slika idealizuje ritual naglašavanjem skladne razigranosti, pri čemu učesnici ostavljaju utisak veselih delfina u moru.

Lebdeći svet minojskih zidnih slika bio je toliko pun stvaralačke mašte da se njegov uticaj oseća u čitavoj minojskoj umetnosti u eri novih palata. U doba starijih palata, između 2000. i





129. *Vaza žetelaca,* iz Hagija Trijade. Između 1550. i 1500. godine pre n. e. Steatit, širina 11,3 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit

127. *„Vaza s hobotnicom"* (marina stil), iz Palekastra, Krit. Oko 1500. godine pre n. e. Visina 28 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit

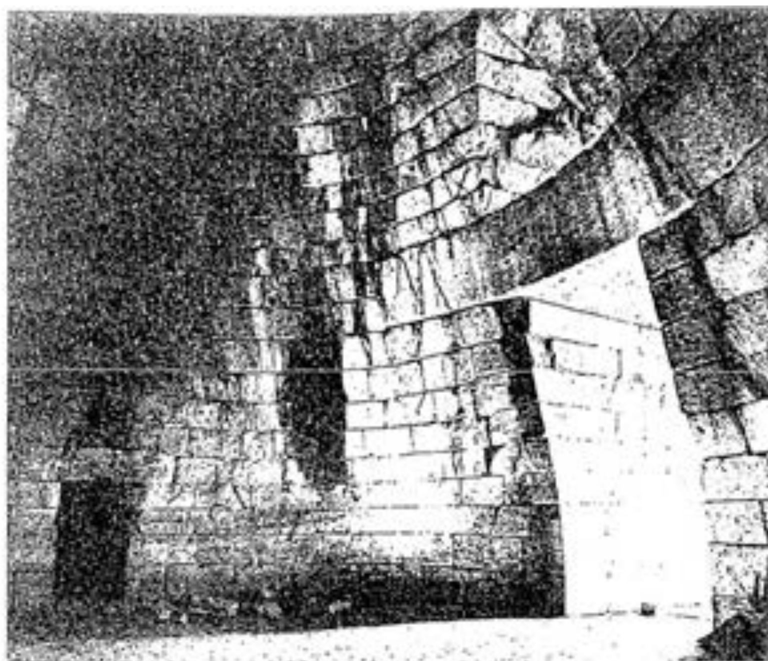


128. *Divokoza u skoku,* na vazi, palata, Kato Zakro. Oko 1500. godine pre n. e. Krečnjak, originalno prekriven zlatnim listićima. Visina koze oko 10,3 cm. Arheološki muzej, Heraklion, Krit

1700. godine pre n. e., na Kritu se razvilo grnčarstvo (poznato pod imenom kamares po mestu gde je pronađeno) čuveno po tehničkoj savršenosti i dinamičnom spiralnom ornamentu organskih apstrakcija punih života (slika 126). Ali nas ti uzorci neće pripremiti za novi repertoar iz biljnog i životinjskog sveta. Neke posude potpuno su prekrivene ribama, školjkama i hobotnicama, kao da je samo more uhvaćeno u njima (slika 127).

Monumentalna skulptura, da je postojala, možda bi imala svoje nezavisne odlike, ali dela malih dimenzija kojima se zadovoljavao minojski skulptor, često su vrlo bliska stilu zidnog slikarstva. Čarobni detalji divokoze isklesani na kamenoj vazi (slika 128) odlikuju se istim „lebdećim" pokretom kao i lik bika na *„Fresci toreadora"*. (I divokoze su bile svete životinje.) Još je življi reljef na takozvanoj *Vazi žetelaca* (slika 129; donji deo je izgubljen): on prikazuje povorku vitkih mišićavih muškaraca obnaženih do pojasa koji nose oruđa s dugom drškom nalik na kombinaciju kose i grabulja. Žetvena svečanost? Vrlo verovatno, iako je i ovde živahni ritam kompozicije važniji od jasnog opisa.

Pri pogledu na scenu vidimo tri pevača predvođena četvrtim koji maše čegrtaljkom (zvečkom egipatskog porekla). Oni pevaju iz petnih žila, naročito „horovođa", čije se grudi tako nadimaju da mu se ispod kože vide rebra. Ono što ovaj reljef čini tako značajnim – u stvari jedinstvenim, jeste naglašenost fizičke napetosti, snažna i otvorena radost, u kojoj se sjedinjuju oštro uočene pojedinosti sa svesno izraženim humorom. Pitamo se koliko je ovakvih dela dala minojska umetnost? Samo smo još jednom naišli na nešto slično: reljef radnika koji nose gredu (vidi sliku 81) isklesan gotovo dva veka kasnije i to pod uticajem Ehnatonovog stila (vidi str. 76–77). Da li je moguće da su dela poput *Vaze žetelaca* nadahnula egipatske umetnike za vreme tog kratkog, ali važnog razdoblja?





130. *(levo)* Unutrašnjost Atrejeve riznice. Mikena, Grčka, oko 1300–1250. godine pre n. e.

131. *(dole)* Atrejeva riznica. Presek

MIKENSKA UMETNOST

Duž jugoistočnih obala grčkog kopna u mlađe heladsko doba (oko 1400–1100. godine pre n. e.) nalazilo se više naselja koja su u mnogo čemu ličila na minojski Krit. I ona su bila grupisana oko palata. Njihove stanovnike nazivamo Mikenjanima po najvažnijem naselju Mikeni. Kako su umetnička dela nađena na tom mestu u arheološkim iskopavanjima imala upadljivo minojski karakter, Mikenjani su najpre smatrani došljacima s Krita, ali se danas svi slažu da su oni pripadali najstarijim grčkim plemenima koja su se u ovu oblast naselila vrlo brzo posle 2000. godine pre n. e.

Grobnice i njihov sadržaj

Tokom četiri stotine godina ovaj narod je živeo u svojoj novoj domovini mirnim pastirskim životom. U njihovim skromnim grobnicama nađena je samo jednostavna grnčarija i nekoliko komada bronzanog oružja. Ali oko 1600. godine pre n. e. iznenada su počeli da sahranjuju svoje mrtve u duboko iskopane grobove, a nešto kasnije i u kupaste kamene komore nalik na košnice. Ovaj razvitak dostigao je vrhunac oko 1300. godine pre n. e., i to u upečatljivim građevinama poput one na slikama 130 i 131, sagrađenim od pažljivo tesanih kamenih blokova slaganih u koncentričnim slojevima koji se sužavaju do najviše tačke na vrhu. (Ovaj metod zatvaranja prostora naziva se korbeliranjem – gradnja konzolama – ispupčenja u zidu.) Onaj koji ju je otkrio verovao je da je građevina preambiciozna za grobnicu pa ju je nazvao Atrejeva riznica. Savršenost ovih pogrebnih odaja može se uporediti samo s onima iz istog perioda u Egiptu.

Atrejeva riznica bila je opljačkana u davna vremena, ali druge mikenske grobnice otkrivene su netaknute, a ono što je u njima pronađeno bilo je zapanjujuće: uz kraljevske posmrtne ostatke nalazile su se maske od zlata i srebra koje su verovatno pokrivale njihova lica. Ako je to tačno, ove maske su po nameni (ako ne i po stilu) bile slične maskama iz faraonskih grobnica Srednjeg i Novog carstva (uporedi sliku 82).



132. Riton u obliku lavlje glave, iz groba u Mikeni, oko 1550. godine pre n. e. Zlato, visina 20,3 cm. Narodni arheološki muzej, Atina

Grobnice su takođe sadržavale znatnu količinu predmeta za ličnu upotrebu – posuda za piće, nakita, oružja – većim delom od zlata i izvanredne izrade. Neki od tih predmeta, kao npr. veličanstveni zlatni riton u obliku lavlje glave (slika 132), prikazuju snažan ekspresivni stil glatkih površina uokvirenih oštrim rebrima što svedoči o vezama s Bliskim istokom, dok neki drugi toliko liče na minojske da dopuštaju mogućnost da su bili uvezeni s Krita.

Dva čuvena zlatna pehara upravo tog tipa nađena su u mikenskoj grobnici kod Vafija (slike 133 i 134). Verovatno su izrađena oko 1500. godine pre n. e., nekoliko desetina godina



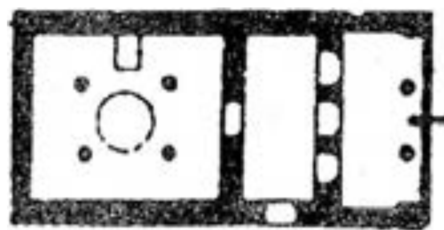


Slike 133, 134. *Pehari iz Vafija*, oko 1500. godine pre n. e. Zlato, visina 7,5 i 9 cm. Prikazani u prirodnoj veličini. Narodni arheološki muzej, Atina

135. Lavlja kapija, Mikena, Grčka, oko 1250. godine pre n. e.

posle lavljeg ritona. Ne zna se ni gde su izrađeni ni ko ih je izradio i za koga. Ovde problem „minojsko ili mikensko" postaje vrlo izrazit. Rasprava nije sasvim beskorisna kako nam se čini jer se rešavanjem ovog problema proveravaju naše sposobnosti da razlikujemo dve susedne kulture. Rasprava nas takođe prisiljava da razmotrimo pehare sa svih strana. Da li nalazimo bilo šta u njihovom stilu ili sadržaju što nije minojsko? Najpre, naravno, primećujemo sličnost ljudskih figura s onima na *Vazi žetelaca*, a i sličnost bikova sa životinjom na *Fresci toreadora.* Sasvim je sigurno da muškarci na peharima iz *Vafija* nisu zabavljeni kritskim sportom preskakanja bika, već mnogo običnijim poslom hvatanja životinja. Međutim, ova tema javlja se i u minojskoj umetnosti. S druge strane, ne možemo zanemariti činjenicu da kompozicija na peharima ne odgovara sasvim kontinuiranim ritmičkim pokretima minojskih kompozicija, a da životinje, bez obzira na svoju fizičku snagu, više liče na goveda, nego na svete životinje. I pored toga, razlika je samo u stepenu izraza, a ne i u tipu, kakav smo videli na primeru divnog kozjeg skoka na slici 128. Na osnovu svega toga, čini se da je pehare izradio minojski umetnik za mikenske naručioce.

MIKENA, KRIT I EGIPAT. U šesnaestom veku pre n. e. Mikena nam se čini neobičnim mestom. S jedne strane, očigledan je egipatski uticaj na pogrebne običaje kombinovan sa snažnim umetničkim uticajima s Krita i izuzetnim materijalnim blagostanjem izraženim u rasipničkoj upotrebi zlata. Potrebno je trojako objašnjenje koje povezuje Mikenjane s Kritom i Egiptom, i to otprilike jedan vek pre uništenja novih palata. Teorija je fascinantna i maštovita, međutim, teško ju je u svim pojedinostima i potvrditi. Evo šta se može reći: između 1700. i 1580. godine pre n. e. Egipćani su pokušali da se reše Hiksa koji su osvojili deltu Nila (vidi str. 71). Da bi to ostvarili, priskočili su im u pomoć mikenski ratnici koji su na povratku kući poneli mnogo zlata (Egipat ga je imao na pretek) i upečatljive utiske o egipatskim pogrebnim običajima. Minojci nisu bili vojnici nego pomorci i prevozili su Mikenjane u Egipat i nazad tako da su i oni



136. Osnova mikenskog megarona

došli u bliži dodir s Egiptom. To bi moglo da objasni njihovo iznenadno blagostanje oko 1600. godine pre n. e., kao i brz razvoj naturalističkog zidnog slikarstva u istom razdoblju. Teorija je potpomognuta nedavnim otkrićem velike grupe minojskih freski u Egiptu. Bliske veze uspostavljene između Krita i Mikene trajale su, dakle, vrlo dugo.

Arhitektura

Svi veliki spomenici mikenske arhitekture sagrađeni su između 1400, kad se pojavilo linearno B pismo, i 1200. godine pre n. e. Osim detalja, kao što je npr. oblik stubova ili razni tipovi dekorativnih motiva, mikenska arhitektura duguje malo i minojskoj tradiciji. Palate na kopnu bile su tvrđave na vrhovima brda okružene odbrambenim zidinama od džinovskih kamenih blokova – tip građenja nepoznat na Kritu, ali sličan utvrđenjima Hetita kod Bogazkeja (vidi sliku 99). Lavlja kapija u Mikeni (slika 135) najupečatljiviji je ostatak tih masivnih bedema kojima su se Grci iz kasnijih vremena toliko divili da su ih smatrali za dela kiklopa, jednookih divova mitske rase. Čak i Atrejeva riznica, građena od manjih i preciznije oblikovanih blokova, ima kiklopski nadvratnik (vidi sliku 130).

Još jedno obeležje Lavlje kapije strano minojskoj tradiciji jeste veliki kameni reljef iznad ulaza. Dve lavice, po jedna sa svake strane simboličnog minojskog stuba, imaju isti izraz ozbiljne heraldičke veličanstvenosti kao i zlatna lavlja glava na slici 132. Njihova uloga čuvara kapije, napeta mišićava tela i simetrična kompozicija navode opet na pomisao o uticaju sa starog Bliskog istoka. Prisetimo se Trojanskog rata koji je Mikenjane odveo u Malu Aziju ubrzo posle 1200. godine pre n. e. Verovatnije je, međutim, da su oni mnogo ranije počeli da plove na istok preko Egeja, i to zbog trgovine ili ratovanja.

Središte palate u Mikeni i drugim naseljima na grčkom kopnu bila je kraljevska dvorana za prijeme, nazvana megaron. Poznat je samo njen plan: velika pravougaona prostorija s okruglim ognjištem u sredini i četiri stuba koji su nosili krovne grede (slika 136). U nju se ulazilo kroz duboko predvorje s dva stuba i predsobljem. Plan nije ništa drugo nego uvećana verzija jednostavnih kuća starijih generacija, a preteče se mogu pratiti sve do srednjeg heladskog doba. Zidovi su možda bili bogato ukrašeni zidnim slikama i ukrasnim rezbarijama, kako bi se naglasilo dostojanstvo kraljevskog prebivališta.

Skulptura

Kao i na Kritu, mikenski hramovi bili su skromne građevine s kultnim statuama i odvojene od palata koje su imale svoja mala svetilišta. Obožavali su mnoštvo bogova, iako je njihov identitet ponekad predmet rasprava. Mikenska religija preuzela je ne samo minojske elemente nego i uticaje iz Male Azije, i božanstva grčkog porekla nasleđena od sopstvenih predaka, među kojima je i nekoliko kasnijih olimpskih bogova, poput Posejdona. Ali kako bogovi često menjaju identitet ili se stapaju s drugim bogovima, religiozne scene u mikenskoj umetnosti teško je protumačiti.

Kako na primer objasniti malu ali izvanrednu grupu od slonovače (slika 137) iskopanu u Mikeni 1939. godine?



137. *Tri božanstva*, iz Mikene, oko 1500–1400. godine pre n. e.
Slonovača, visina 7,5 cm.
Narodni arheološki muzej, Atina

Raskošne obline i laki, gipki pokreti tela još uvek podsećaju na minojsku umetnost, iako je rad nesumnjivo pod uticajem Bliskog istoka (uporedi slike 88 i 98). Međutim, tema je vrlo neobična. Dve žene sede jedna uz drugu i paze na dete. Ali čije je ono? Prirodno tumačenje bilo bi da figuru bez glave smatramo majkom, jer se dete privija uz njenu ruku i okrenuto je k njoj; druga žena oslanja ruku na rame prve, a mogla bi biti baka. Ovakve porodične scene triju generacija dobro je poznata tema u hrišćanskoj umetnosti (Sveta Ana, Bogorodica i mali Hrist grupisani su na sličan način).

Upravo sećanje na ta kasnija dela daju ton našem gledanju na ovu mikensku skulpturu od slonovače. Ipak, uzalud ćemo ovu temu tražiti u antičkoj religiji. S druge strane, postoji vrlo rasprostranjen mit o božanskom detetu koje je majka napustila, a odgajile su ga nimfe, boginje ili čak životinje. Njegovo ime menja se od mesta do mesta a uključuje i Dionisa i Zevsa. Moramo zaključiti da je figura od slonovače vrlo verovatno prikaz božanskog deteta bez majke, s dadiljama. Stvarna zagonetka, međutim, leži dublje: to je nežna igra pokreta, intimno ljudsko osećanje koje povezuje tri figure u celinu. Nigde u čitavom periodu stare umetnosti pre Grka nismo videli da bogovi – a ni ljudi – s takvom toplinom i rečitošću izražavaju ljubav.

Nešto u suštini sasvim novo našlo je ovde svoj izraz. To je uobičajeno shvatanje božanskih bića, koje čini da čak i minojska boginja sa zmijama (slika 121) deluje strašno i daleko. Da li je ta promena stava, a i umeće da se izrazi u umetnosti, dostignuće Mikenjana? Ili su to nasledili iz minojske kulture? U oba slučaja, grupa od slonovače upućuje na izražavanje iskustva koje nije bilo dostupno ni Egiptu, ni Mesopotamiji.

PETO POGLAVLJE



GRČKA UMETNOST

Ljudima evropskog nasleđa umetnička dela koja smo do sada upoznali izgledaju poput nekih čudnih stranaca zbog njihove „inostrane" pozadine i „jezičkih teškoća" izazvanih velikom vremenskom i kulturnom udaljenošću. Nasuprot tome, grčka arhitektura, skulptura i slikarstvo ne izgledaju kao stranci već kao rođaci, stariji članovi porodice koje odmah prepoznajemo. Grčki hram će nas na prvi pogled podsetiti na banku na uglu, grčka statua dočaraće nebrojene druge statue koje smo negde videli, a grčki novčić podstaći će nas da opipamo sitniš u sopstvenom džepu. Neprekidna tradicija koja nas povezuje sa starim Grcima može da bude smetnja isto koliko i prednost u posmatranju grčkih originala čija je umetnička vrednost ponekad zamagljena poznavanjem kasnijih imitacija. Međutim, videćemo da grčka umetnost višestruko duguje svojim prethodnicima, tako da i njih možemo smatrati direktnim precima zapadne civilizacije.

Drugi problem posebno prisutan u proučavanju grčke umetnosti proizlazi iz činjenice što postoje tri, ponekad suprotstavljena izvora podataka o toj temi. Tu su, pre svega, sami spomenici, pouzdan, ali često i žalosno neadekvatan izvor. Zatim, imamo razne kopije izrađene u rimsko doba koje nam kazuju ponešto o znamenitim grčkim delima koja bi inače bila za nas potpuno izgubljena. Ali te kopije uvek stvaraju probleme. Neke su tako visokog kvaliteta da ne možemo biti sigurni da su kopije. Kod drugih se pitamo koliko verno slede original – naročito ako ima više kopija istog originala od kojih je svaka malo drugačija.

I, najzad, tu su i pisani izvori. Grci su bili prvi narod u istoriji koji je opširno pisao o svojim umetnicima, a njihove zapise revnosno su skupljali Rimljani i tako ih preneli kasnijim generacijama. Iz njih smo naučili šta su sami Grci smatrali svojim najvećim dostignućima u arhitekturi, skulpturi i slikarstvu. Ova pisana svedočanstva pomogla su nam da identifikujemo neke proslavljene umetnike i spomenike, ali većina zapisa bavi se delima kojima danas nema ni traga, dok neka koja su sačuvana i koja nam se danas čine remek-delima svog vremena uopšte nisu spomenuta. Veliki rad uložen je od početka arheoloških istraživanja, pre nekih 250 godina do danas, da bi se obavio težak zadatak sabiranja podataka iz pisanih dokumenata, kopija i originalnih spomenika u povezanu sliku razvoja grčke umetnosti.

Ko su bili Grci? Neke smo već ranije upoznali. Mikenjani su stigli u Grčku oko 2000. godine pre n. e. Druga plemena koja su se služila grčkim jezikom spustila su se na poluostrvo sa severa oko 1100. godine pre n. e., pokorila su i asimilovala mikensko stanovništvo, a zatim se postepeno širila do Egejskih ostrva i Male Azije. Upravo su ta plemena u toku narednih vekova stvorila veliku grčku civilizaciju. Ne znamo koliko je plemena bilo u početku, ali se ističu tri grupe koje su naselile grčko kopno, obalu Male Azije i egejska ostrva: Eolci na severu; Dorani na jugu i na Kikladima; Jonjani s kolonijama na Atici, Eubeji, većini egejskih ostrva i središnjoj obali obližnje Male Azije. U osmom veku pre n. e. Grci su se proširili i na zapad i osnovali su važna naselja na Siciliji i u južnoj Italiji.

Uprkos snažnom osećanju povezanosti zasnovanom na jeziku i zajedničkoj religiji i izraženog u tradicijama – kao što su četiri velika Panhelenska (svegrčka) festivala – Grci su ostali podeljeni u brojne nezavisne gradove-države. Taj obrazac može da se tumači kao odjek vekovnih plemenskih veza, kao nasleđe preuzeto od Mikenjana, ili pak kao posledica grčkih geografskih uslova: to je zemlja planinskih lanaca, uskih dolina i razuđene obale u kojoj bi političko ujedinjenje ionako bilo teško. Možda su svi ti faktori zajedno uticali na stanje stvari. Snažno vojno, političko i trgovačko suparništvo među državama bez sumnje je podsticalo razvoj novih ideja i ustanova.

I u našem savremenom poimanju države još uvek se služimo nizom osnovnih pojmova grčkog porekla, u kojima se odražava razvoj grada-države: monarhija, aristokratija, tiranija, demokratija i, najvažnije, politika (izvedena iz *polites*, građanin *polisa* ili grada-države).

Međutim, Grci su na kraju skupo platili svoju nesposobnost da koncept države prošire izvan lokalnih granica *polisa*: gotovo su neprestano ratovali. Peloponeski rat (431–404. godine pre n. e.), u kojem su Spartanci sa svojim saveznicima porazili Atinjane, bio je samo jedan u nizu sukoba koji su Grčku tako oslabili da Aleksandru Velikom krajem četvrtog veka pre n. e. nije bilo teško da je porazi.



138. Uobičajeni oblici grčkih vaza

GEOMETRIJSKI STIL

Faza formiranja grčke civilizacije traje otprilike četiri stotine godina, od 1100. do 700. godine pre n. e. O prva tri veka tog perioda znamo vrlo malo, ali posle 800. godine pre n. e. Grci naglo ulaze u istoriju. Najraniji posebni datumi koji su stigli do nas iz tog vremena jesu: 776. godina pre n. e., osnivanje Olimpijskih igara – polazna tačka grčke hronologije, i nekoliko malo kasnijih datuma kojima je zabeleženo osnivanje nekih gradova. Taj period poznat je po razvoju najstarijeg grčkog stila u likovnim umetnostima, nazvanog geometrijskim stilom. Nama je poznat samo po oslikanoj grnčariji i skulpturama malih dimenzija. (Monumentalna arhitektura i skulptura u kamenu nisu se javili do sedmog veka.) Dva oblika su u bliskoj vezi. Grnčarski predmeti često su ukrašeni figurama koje su bile slične pravim statuama izrađenim od gline ili bronze. Ti rani radovi od bronze nesumnjiv su dokaz da su Grci tehniku preuzeli direktno od Mikenjana.

Grčki grnčari vrlo brzo su razvili raznovrsne oblike posuda. (Osnovni oblici prikazani su na slici 138.) Glavni su bili amfora, vaza s dvema drškama za čuvanje vina ili ulja. Varijante su joj bile pelike i stamnos, za vino ili vodu; te tečnosti čuvale su se i u posudama pod imenom ojnohoe. Glavna posuda za vodu bila je hidrija. Vino se uvek jako razređivalo vodom u krateru, posudi raznovrsnih oblika. Ta mešavina ispijala se iz plitke posude zvane kiliks; iz nešto dublje pod imenom kantaros; ili iz zdelaste posude zvane skifos. Glavne boce za ulje bile su lekitos, često korišćen za grobne žrtvenike, ili maleni aribalos. Svaki tip posude bio je izvrsno prilagođen svojoj nameni koja se odrazila i u samom obliku posude. Zato je i svaki oblik značio jedinstven izazov slikaru, tako da su neki postali stručnjaci za ukrašavanje određenih tipova keramičkih posuda, ali su velike posude zbog veće površine uvek privlačile najbolje umetnike. Budući da su grnčarstvo i slikarstvo bili složeni procesi, izrada i ukrašavanje vaza bila su dva odvojena zanimanja, iako su ponekad i najbolji slikari bili i grnčari.



139. *Dipilonska vaza*, osmi vek pre n. e. Visina 102,8 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork. Fondacija Rodžers 1914.

DIPILONSKA VAZA. U početku su grnčarski predmeti bili ukrašeni samo apstraktnim šarama: trouglovima, kockicama, koncentričnim krugovima. Oko 800. godine pre n. e. unutar geometrijskog okvira pojavile su se ljudske i životinjske figure. U najzrelijim primerima te figure su gradile veoma složene scene. Naš primer (slika 139), s Dipilonskog groblja u Atini, pripada grupi vrlo velikih vaza koje su služile kao nadgrobni spomenici. Na dnu se nalaze otvori kroz koje su se žrtvene tečnosti slivale u zemlju pokojnicima. Na telu vaze vidimo pokojnika kako leži, okruženog figurama sa uzdignutim rukama u izrazu žalosti i pogrebnu povorku dvokolica i ratnika pešaka.

Najznačajnije u ovoj sceni jeste nedostatak bilo kakve aluzije na zagrobni život. Njena namena je isključivo komemorativna. Ovde leži čestit čovek, kazuje nam prizor, koga su mnogi oplakali i koji je imao raskošan pogreb. Znači li to da Grci nisu verovali u zagrobni život? Verovali su, ali je carstvo mrtvih za njih bilo neodređeno, bezbojno područje gde su duše, ili „seni", vodile prilično oskudan i pasivan život bez nekih prohteva prema živima. Kad Odisej, u Homerovom spevu, priziva Ahilovu sen, umrli junak može jedino da žali nad sopstvenom smrću: „Nemoj, Odiseju dični, što umreh, tešiti mene; jer bih voleo biti i težak i služiti drugom, koji svojega nema imetka te od mala živi, nego l' mrtvacima vladati, sa zemlje štono ih nesta." Ako su Grci ipak obeležavali i čuvali svoje grobove, čak i izlivali u njih žrtvene ponude, činili su to u znak pobožnog sećanja, a ne da zadovolje potrebe mrtvih. Oni očigledno nisu hteli da prihvate složene pogrebne običaje Mikenjana (vidi str. 106). Ni geometrijski stil nije izrastao iz mikenske tradicije. On je nov i, na neki način, prilično primitivan početak. Ali taj stil mnogo duguje umetnosti Bliskog istoka: repertoar uzoraka može da se prati sve do preistorijskog grnčarstva Mesopotamije, ali je još nepoznato kako su ti oblici opstali do grčkih vremena.

S obzirom na ograničen broj likovnih motiva, umetnik koji je oslikao Dipilonsku vazu postigao je začuđujuće mnogostruk utisak. Raspored traka i njihova širina i gustina pokazuju prefinjen odnos prema građi vaze. Ali umetnik teži realističnom prikazu. Pojedinačne figure ili grupe ponavljaju se ritmički u pravilnim razmacima i jedva su nešto više od pukog ornamenta. One su deo onog istog sveobuhvatnog tkanja, a njihova veličina prilagođena je veličini površine koju ispunjavaju. Organski i geometrijski elementi žive još uvek jedni pored drugih u istom polju, pa ih je ponekad teško razlikovati. Rombovi označavaju noge – bilo čoveka, stolice ili nosiljki; krugovi s tačkama mogu, ali ne moraju, biti ljudske glave; ukrasi u obliku slova V, uokvireni trouglovi i drugi ukrasi između figura mogu da budu i dekorativni i opisni – ponekad ih je teško razlučiti.

Geometrijski ukrašena grnčarija pronađena je ne samo u Grčkoj već i u Italiji i na Bliskom istoku, što jasno dokazuje da su u osmom veku pre n. e. grčki trgovci bili vrlo prisutni na čitavom istočnom Sredozemlju. Štaviše, već su bili prihvatili feničansku azbuku i prilagodili je svojim potrebama, kao što se vidi po natpisu na ovim vazama. Najveće dostignuće grčke civilizacije tog doba bila su, međutim, dva Homerova epa, *Ilijada* i *Odiseja*. Scene na geometrijskim vazama jedva i nagoveštavaju pripovedačku snagu tih spevova. Da je naše poznavanje Grčke iz osmog veka zasnovano samo na vizuelnoj umetnosti, mi bismo je neizbežno zamišljali mnogo jednostavnijim, mnogo provincijalnijim društvom, vrlo različitim od slike kakvu pružaju književni izvori tog doba.

Moramo da razrešimo i jedan paradoks. Možda je u ovom razdoblju grčka civilizacija bila razvijenija na književnom nego na skulptorskom ili slikarskom području, ali su u sledećim vekovima te grane umetnosti dobile vrlo važnu ulogu. U tom slučaju, geometrijski stil u osmom veku vrlo lako je mogao da bude neka vrsta anahronizma, konzervativna tradicija koja će ubrzo početi da se gasi. Predstavljanje i pripovedanje zahtevali su veće mogućnosti od onih koje je pružao ovaj stil. Brana je najzad pukla oko 700. godine pre n. e. kad je grčka umetnost ušla u novu fazu nazvanu orijentalnim stilom, s kojim dolazi i bujica novih oblika.



140. *Oslepljivanje Polifema* i *Gorgona*, na protoatičkoj amfori, oko 675–650. godine pre n. e. Visina 142,3 cm. Arheološki muzej, Eleusina, Grčka

ORIJENTALNI STIL

Kao što ime kazuje, novi stil odražava snažne uticaje Egipta i Bliskog istoka, podstaknute sve življom trgovinom s tim krajevima. Između 725. i 650. godine pre n. e. grčka umetnost je upila mnogo istočnjačkih motiva i ideja koji su je iz korena promenili. Teško može da se preceni doprinos tih spoljašnjih uticaja. Dok je starija grčka umetnost po svom značaju egejska, orijentalna faza odlikuje se novom monumentalnošću i bujnom raznolikošću oblika koje su slikari i skulptori nastojali da usavrše. Uticaji su, poput doseljenika iz daljine, nadirali u talasima. Razvoj grčke umetnosti nezamisliv je bez ovog vitalnog razdoblja eksperimentisanja. Neke teme i motivi za koje mislimo da su tipično grčki zapravo potiču iz umetnosti Mesopotamije i Egipta, gde su od početka civilizacije Bliskog istoka prisutni tokom dugih istorijskih razdoblja. Tek je spajanjem tih uticaja egejskih strujanja i posebnog grčkog načina razmišljanja nastala grčka umetnost kakvu danas najbolje poznajemo.

Grčki bogovi i boginje

Sve rane civilizacije i kulture pre pojave pisma imale su mitove o nastanku sveta i čovekovom mestu u njemu. S vremenom su se ti mitovi razvili u složene cikluse u kojima su Grci pokušali da razumeju i protumače svoj svet. Grčke priče o bogovima i junacima – mitovi i legende – rezultat su spajanja lokalnih dorskih i jonskih božanstava i narodnih priča i panteona bogova s Olimpa. Priče su stigle u Grčku sa starog Bliskog istoka, i to u nekoliko talasa. Iako su bogovi i boginje bili besmrtni, ponašali su se poput ljudi. Svađali su se, rađali decu s tuđim bračnim partnerima, a često i sa smrtnicima. Ponekad su ih ugrožavali, ali i uništavali, njihovi sopstveni potomci. Navodimo glavne grčke bogove i boginje i njihove rimske pandane.

Zevs (Jupiter), bog neba i vremena, bio je kralj bogova s Olimpa. Njegovi roditelji bili su Kronos (Vreme) i Reja. Prorečeno je da će jedno od Kronosove dece zbaciti s prestola oca, pa je Kronos iz opreza gutao svu decu koju mu je Reja rađala. Kad se rodio Zevs, Reja ga je odnela u šumovitu planinu Egeon i sakrila u jednoj pećini da ne bi doživeo sudbinu ostale dece. Kasnije je Zevs prevario Krona i naveo ga da povrati ostalu decu koja su ga uz pomoć Geje, boginje zemlje zbacila s prestola. Geja je bila majka i žena boga neba Urana i žena boga mora Ponta. Bila je i majka kiklopa, kovača oružja olimpskih bogova, ali i majka titana i storukih džinova. Potomci titana bili su Atlant (njemu se pripisivalo da nosi zemlju), Hekata (boginja podzemlja), Selena (boginja meseca), Helije (bog sunca) i Prometej (polubog koji je ljudima podario vatru i zbog toga bio surovo kažnjen). Posle Kronovog poraza, Zevs je podelio svet sa svojom braćom Posejdonom (Neptun), koji je imao vlast nad morem, i Hadom (Pluton), gospodarom podzemlja.

Zevs je u braku s Herom (Junona), boginjom braka i plodnosti, koja mu je ujedno bila i sestra, izrodio Areja (Mars, bog rata), Hefesta (Vulkan, bog oružja i kovača), Ejlejtiju (boginja porođajnih bolova) i Hebu (boginja mladosti). Imao je brojnu decu i iz ljubavnih veza s drugim boginjama i smrtnim ženama. Najvažnija je bila Atena (Minerva), boginja rata. Rođena je iz veze Zevsa i Metide, a otac ju je progutao živu jer mu je, kao i njegovom ocu, predskazano da će ga zbaciti jedan od njegovih potomaka. Atena je kasnije izašla u oklopu s oružjem iz Zevsove glave koju je sekirom prepolovio Hefest. Iako je Atena bila ženski pandan boga rata Areja, ona je bila i boginja mira, zaštitnica junaka, pokroviteljka umetnosti i zanata (naročito predenja i tkanja) i, kasnije, boginja mudrosti. Postala je zaštitnica grada Atine, a čast je zadobila u takmičenju s Posejdonom. Dok je Posejdon ponudio samo beskoristan izvor slane vode, njen poklon gradu bilo je drvo masline koje je uz njenu pomoć proklijalo na Akropolju.

Zevs je bio otac i drugih boginja, od kojih je najpoznatija Afrodita (Venera), boginja čulne ljubavi, lepote i plodnosti. Udala se za ružnog i hromog Hefesta; postala je Arejeva ljubavnica s kojim je izrodila Harmoniju, Erosa i Anterosa. Afrodita je s Hermesom rodila Hermafrodita, s Dionisom Prijapa i s trojanskim princom Ankisom Eneju. Artemida (Dijana), s bratom blizancem Apolonom, rođena je u vezi Lete i Zevsa koji joj je podario večno devičanstvo. Ona je boginja lova, a katkad je smatraju i boginjom meseca, zajedno sa Selenom i Hekatom.

Zevs je izrodio još dva važna boga – Hermesa (Merkur), sina Maje, glasnika bogova, sprovodnika duša na putu u Had i boga putnika i trgovine. Njemu se pripisuje pronalazak lire i pastirske frule. Glavni bog građanskih veština (uključujući umetnost, muziku, poeziju, pravo i filozofiju) bio je bog sunca Apolon (Helije), a bio je i bog proroštva, isceliteljstva i stada. Po temperamentu, Apolon je bio suprotnost Dionisu (Bahu), sinu Zevsa i Persefone (Prozerpine), kraljice podzemlja ili pak boginje meseca Semele. Dionis je odgajan na planini Nisi, gde je pravio vino. Njegovi sledbenici satiri, pola ljudi, pola koze (najstariji je bio Dionisov učitelj Silen), i njihove pratilje nimfe i menade (bahantkinje), bili su skloni orgijama. Dionis je, međutim, imao i svoju umerenu stranu. Kao bog plodnosti, bio je i bog vegetacije, ali i bog mira, gostoljubivosti, umetnosti i veština.

Po nadahnuću i veličanstvenosti, grčka civilizacija je predstavljala prožimanje dveju suprotnih stremljenja – apolonskog (racionalnog, uzvišenog) i dionizijskog (strastvenog, zemaljskog). Izvori klasične tragedije leže u dionizijskim obredima ublaženim racionalnim apolonskim uticajima. Grčki pisci iz petog veka pre n. e., poput Eshila, Sofokla i Euripida, pretočili su drevne mitove i legende u dramski oblik.

AMFORA IZ ELEUSINE. Uporedimo li veliku amforu iz Eleusine (slika 140) s *Dipilonskom vazom* starijom stotinu godina (slika 139) promena je više nego očigledna. Geometrijski ukras nije potpuno nestao, ali je ograničen na periferne zone: podnožje, drške i vrat vaze. Novi motivi zaobljenih linija – spirale, isprepletene trake, palmete i rozete – padaju svuda u oči. Na gornjem delu amfore vidimo friz na kojem se bore životinje, motiv koji potiče iz umetnosti Bliskog istoka. Ali glavne i najveće površine određene su za narativne scene koje će postati preovlađujući element.

Narativno slikarstvo je nalazilo gotovo neiscrpan izvor tema u grčkim mitovima i legendama (vidi okvir). Te priče bile su rezultat mešanja lokalnih dorskih i jonskih božanstava i junaka u panteon olimpskih bogova i Homerovih saga. One predstavljaju sveobuhvatan pokušaj razumevanja sveta. Zanimanje za junake i bogove objašnjava snažan utisak koji su na maštu Grka ostavljali orijentalni lavovi i čudovišta. Zastrašujuće nemani otelovljivale su nepoznate životne sile s kojima su se suočavali junaci. Opsednutost tom temom jasno se vidi na amfori iz Eleusine. Figure su toliko dobile u veličini i



141. Protokorintski sud za mirise, oko 650. godine pre n. e. Visina 5 cm. Luvr, Pariz

narativnoj preciznosti da dekorativni uzorci razbacani između njih više ne mogu da ometaju njihovu akciju. Ukrasi bilo koje vrste sada se prostiru na odvojenim, manje važnim perifernim delovima, i jasno se razlikuju od glavnog prikaza radnje.

Primer takvog pristupa jeste prizor oslepljivanja Polifema, jednookog kiklopa i Posejdonovog sina koga je zatvorio Odisej sa svojim drugovima, prikazan nezaboravnom neposrednošću i dramskom snagom. (Ova scena na vratu amfore uzeta je iz Homerove *Odiseje.*) Iako ljudskim likovima nedostaje lepota kakvu očekujemo od epskih junaka i kakvu ćemo naći u kasnijoj umetnosti, njihovi pokreti imaju jednu izražajnu snagu koja ih čini u najvećoj meri živima. Na telu vaze nalazi se još jedan prizor ubijanja čudovišta, ali je glavni deo jako oštećen, tako da su ostale samo dve figure netaknute. To su Gorgone, sestre Meduze groznog lica i zmijolike kose, koje je Persej (delimično vidljiv kako trči nadesno) ubio uz pomoć bogova. Čak i ovde zapažamo zanimanje za raščlanjavanje tela koje je daleko iznad granica geometrijskog stila.

Vaza iz Eleusine pripada protoatičkoj grupi vaza, pretečama velike tradicije oslikavanja vaza koja će se uskoro razviti na Atici, pokrajini oko grada Atine. Druga porodica orijentalizirajućih vaza poznata je kao protokorintska vaza jer ukazuje na kasniju grnčarsku proizvodnju u Korintu. Posude u toj grupi sadrže živahne životinjske motive i dokaz su tesnih veza s Bliskim istokom. Neke od njih, kao npr. sud za mirise na slici 141, modelovane su u obliku životinja. Ova čarobna mala sova oblikovana tako da stane na ženski dlan, a ipak tako živa u stavu i izrazu, pomaže nam da shvatimo zašto je grčka grnčarija bila toliko tražena u čitavom Sredozemlju.

SLIKANE VAZE U ARHAJSKOM RAZDOBLJU

Dok je geometrijski stil bio stabilan i dosledan, orijentalizirajuća faza grčke umetnosti bila je razdoblje eksperimentisanja i prelaza. Kad su novi elementi sa istoka potpuno asimilovani, pojavio se novi stil, jednako dobro definisan kao i geometrijski, ali mnogo većeg dometa. Nazvan je arhajskim stilom, a trajao je od kraja sedmog veka do otprilike 480. godine pre n. e., tj. do vremena slavnih pobeda Grka nad Persijancima kod Salamine i Plateje. Za vreme arhajskog razdoblja svedoci smo procvata grčkog umetničkog genija ne samo u slikanju vaza nego i u monumentalnoj arhitekturi i skulpturi. Iako arhajska umetnost nema uravnoteženost i savršenstvo klasičnog stila s kraja petog veka, ona poseduje takvu svežinu da je mnogi smatraju najživotnijom fazom u razvoju grčke umetnosti.

Sigurno je da su grčka arhitektura i skulptura većih dimenzija počele da se razvijaju davno pre sredine sedmog veka. Ali do tog vremena i jedna i druga grana umetnosti uglavnom su koristile drvo kao građu pa ništa od toga nije sačuvano, osim temelja nekoliko građevina. Želja da se gradi i kleše u kamenu da bi se tako stvorila trajna dela, bila je najvažnija nova ideja koja je prodrla u Grčku iz vremena njenog istočnjačkog usmerenja. Štaviše, revolucija u materijalu i tehnikama prouzrokovala je i presudne promene u stilu, tako da na osnovu kasnijih dela ne možemo pouzdano da rekonstruišemo izgled uništenih drvenih hramova ili statua. Kad je reč o oslikavanju vaza, tu nije bilo takvog prekida kontinuiteta. I zato je najbolje da se pozabavimo arhajskim vazama pre nego što se posvetimo skulpturi i arhitekturi tog perioda.

Značaj oslikanih vaza iz arhajskog perioda u nekim vidovima zaista je jedinstven. Ukrašeni grnčarski predmeti, koliko god bili vredni kao arheološko pomoćno sredstvo, najčešće nisu deo glavnog toka u istoriji umetnosti. Grnčarstvo se obično smatra zanatom ili industrijom. To je istina čak i za minojske vaze, uprkos njihovoj izuzetnoj lepoti i tehničkoj savršenosti, a isto se može reći i za veliki deo grčkih grnčarskih predmeta. Ali ako proučimo dela kao što su *Dipilonska vaza* ili amfore iz Eleusine, koja na nas ostavljaju utisak ne samo zbog svoje veličine već i kao nosioci likovnog izraza, ne možemo se oteti utisku da su pred nama neka od najambicioznijih umetničkih dela svog vremena.

Naravno, nema načina da sve to i dokažemo – jer je i suviše toga izgubljeno – ali je očigledno da su to predmeti vrlo individualnog karaktera, a ne roba široke potrošnje proizvedena masovno prema utvrđenom šablonu. Arhajske vaze su uglavnom mnogo manje od svojih prethodnica, pošto grnčarske posude nisu više služile kao nadgrobni spomenici jer se oni sada izrađuju od kamena. Međutim, njihovi slikani ukrasi mnogo više naglašavaju likovne teme (slika 143). Scene iz mitologije, legendi ili svakodnevnog života pojavljuju se u bezbrojnim raznolikostima, a umetnički nivo, naročito atinskih vaza, često je vrlo izuzetan.

Posle sredine šestog veka najlepše vaze često su potpisane od umetnika koji su ih i izradili. To dokazuje ne samo da su grnčari i slikari vaza bili ponosni na svoja dela nego i da su bili slavni po svom ličnom stilu. Sami po sebi ti potpisi nam ne znače mnogo. Oni nisu ništa više od zgodnih oznaka, ukoliko

ne znamo o radu i stilu jednog umetnika dovoljno da bismo mogli da se dublje zagledamo u njegovu ličnost. Neobično je što je upravo to moguće u slučaju mnogih slikara arhajskih vaza. Neki od njih imaju tako karakterističan stil da njihov umetnički „rukopis" možemo prepoznati i bez potpisa. U nekoliko slučajeva sačuvana je gomila vaza od iste ruke (u jednom slučaju više od 200), pa tako možemo da pratimo razvoj jednog majstora u dužem periodu. Arhajsko slikarstvo na vazama upoznaje nas s prvim jasno određenim umetničkim ličnostima u čitavoj istoriji umetnosti. Iako je istina da se potpisi javljaju i na arhajskoj arhitekturi i skulpturi, oni nam nisu pomogli da prepoznamo ličnosti pojedinih majstora.

Arhajsko grčko slikarstvo nije, naravno, bilo ograničeno na vaze. Bilo je oslikanih zidova i slika na pločama. Iako se, osim nekoliko slabo očuvanih fragmenata, od tih radova ništa nije sačuvalo, ipak možemo prilično dobro da zamislimo kako su izgledali, i to prema etrurskim zidnim slikama nađenim u grobnicama iz istog perioda (vidi slike 226 i 227). U kakvoj su vezi, pitamo se, bila ova dela velikih dimenzija sa slikama s vaza? Ne znamo, ali jedno je sigurno: celokupno arhajsko slikarstvo u osnovi se sastojalo od crteža ispunjenog jasnom, ravnomernom bojom, zato ni zidne slike nisu mogle biti mnogo drugačije.

Sudeći po pisanim izvorima grčko zidno slikarstvo došlo je do punog izražaja tek posle Persijskih ratova, oko 475–450. godine pre n. e., i to zbog postepenog otkrivanja modelovanja i prostorne dubine. (Vidi Primarne izvore, br. 4, str. 213.) Od tog vremena umetnost slikanja vaza postaje niža umetnost jer su modelovanje i dubina bili iznad ograničenih mogućnosti te grane umetnosti, a pri kraju petog veka opadanje postaje očigledno. Veliko doba slikanih vaza bilo je, dakle, arhajsko razdoblje. Do godine 475. godine pre n. e. dobri slikari vaza uživali su jednaki ugled kao i drugi umetnici. Bez obzira na to da li se u njihovom delu neposredno ogleda stil izgubljene zidne slike, ono zaslužuje da na njega gledamo kao na glavno dostignuće.



142. Egzekija. *Dionis u jedrilici.* Unutrašnjost atičkog kiliksa crnofiguralnog stila, oko 540. godine pre n. e. Prečnik 30,5 cm. Državna zbirka antikviteta, Minhen

CRNOFIGURALNI STIL. Razlika između istočnjačkog i arhajskog stila slikanja vaza ogleda se u likovnoj disciplini. Na amfori iz Eleusine (slika 140) figure su prikazane delimično kao siluete, a delimično kao konture ili pak kombinacijom jednog i drugog. Pred kraj sedmog veka atički slikari vaza rešili su te nedoslednosti primenom stila „crnih figura", što znači da je cela kompozicija bila izvedena crnim siluetama na pozadini od crvenkaste pečene gline. Unutrašnje pojedinosti urezivane su šilom, a ponekad je na crnu boju dodata bela ili purpurna, da bi se istakle neke površine. Prednosti ovog metoda koji favorizuje dekorativni, dvodimenzionalni efekat vide se jasno na slici 142, koja predstavlja kiliks (posudu za piće) majstora Egzekija otprilike iz 540. godine pre n. e. Tanki oblici oštrih ivica nežni su kao čipka, ali imaju i otpornost i snagu, tako da se kompozicija prilagodila kružnoj površini a da nije pri tom postala samo njen puki ukras. Dionis se odmara u svojoj jedrilici (jedro je nekad bilo potpuno belo) koja se kreće istom lakoćom kao i delfini, čiji su vitki oblici protivteža teškim grozdovima.

Ali zašto je Dionis na moru? Kakvo je značenje Egzekijine slike? Prema Homerovoj himni, boga vina su jednom oteli gusari, na šta je on naredio da loza izraste po čitavom brodu te se posada prestrašila i skočila u more, pretvorivši se u delfine. Ovde je prikazan na povratku u društvu sedam delfina i sedam grozdova, za sreću, a događaja će sa zahvalnošću da se sete svi Grci koji vole da popiju.

Ako oskudna elegancija majstora Egzekija još zadržava nešto od duha geometrijskog stila, delo malo mlađeg Psijaksa direktno se razvilo iz orijentalizirajućeg stila amfore iz Eleusine sa scenom oslepljivanja Polifema. Prizor Herakla koji ubija nemejskog lava – prvo od njegovih 12 dela – (vidi okvir, str. 117) na amfori pripisanoj Psijaksu (slika 143), podseća na lik na harfi iz Ura (vidi sliku 92). Oba prizora prikazuju junaka suočenog s tajanstvenim životnim silama otelovljenim u strašnim mitskim stvorenjima. Lav naglašava junakovu moć i hrabrost protiv demonskih sila. Prizor je ispunjen okrutnim nasiljem. Krupna tela prosto su sapeta u borbi pa se čini kao da su srasla u celinu. Urezane linije i boje dodate su vrlo štedljivo, kako se ne bi prekinulo masivno crno prostranstvo. Na obe figure vidi se dobro poznavanje anatomske građe i vešta upotreba skraćivanja, tako da je postignuta izvrsna iluzija trodimenzionalnosti.

(Pogledajte oblikovanje Heraklovog trbuha i ramena.) Samo u pojedinostima, kao npr. u crtanju Heraklovog oka, još uvek nalazimo tradicionalni spoj gledanja s lica i iz profila.



143. Psijaks. *Herakle davi nemejskog lava*, na atičkoj amfori crnofiguralnog stila, Vulči, Italija, oko 525. godine pre n. e. Visina 49,5 cm Gradski muzej, Breša



144. *Herakle se rve s Antejem*, Eufronije, atički krater crvenih figura, oko 510. godine pre n. e. Visina 48 cm. Luvr, Pariz



145. *Eos i Memnon*. Dur. Unutrašnjost atičkog kiliksa, oko 490–480. godine pre n. e. Prečnik 26,7 cm. Luvr, Pariz

CRVENOFIGURALNI STIL. Psijaks je verovatno osetio da je u tehnici crnih figura koje liče na siluete skraćivanje likova bio veoma težak zadatak, jer je na nekim svojim vazama prvi pokušao da obrne uobičajeni metod pa je figure ostavio crvene, a pozadinu je ispunio crnim. Ta tehnika crvenih figura na crnoj pozadini postupno je zamenila onu pre nje, i to oko 500. godine pre n. e. Njene prednosti vidimo na slici 144, na Eufronijevom krateru koji prikazuje rvanje Herakla i Anteja oko 510. godine pre n. e. Detalji su slobodno ucrtani četkicom, a nisu više urezani, tako da slika više na zavisi toliko od pogledu iz profila. Sada umetnik istražuje unutrašnje linije kojima izražava skraćene ili savijene jedne preko drugih udove, sitne detalje odeće (pogledajte nabrane haljine dveju divovih sestara) i napete izraze lica. Umetnik je bio toliko očaran svim tim novostima da je figure crtao što je mogao većim. Zar ne izgledaju kao da će sleteti s površine vaze?

Slična težnja za monumentalnošću, ali sa skladnijim rezultatom, vidi se na Durovom prikazu *Eosa i Memnona* (slika 145), jednom od remek-dela arhajskih oslikanih vaza. Prikazana je boginja zore kako drži svog sina ubijenog i razoružanog u borbi s Ahilejom. U tom dirljivom prizoru tuge grčka umetnost dostiže raspoloženje koje na neobičan način proriče hrišćansku *Pijetu* (vidi sliku 479). Moramo da naglasimo i ekspresivnu slobodu crtačke veštine: linije su gipke kao da su iscrtane perom. Dur zna kako da crta konture udova ispod odeće i da naglasi živahne i dinamične obrise tanjim i finijim sekundarnim potezima, slično onima na anatomskim detaljima Memnonovog tela. Ova vaza je posebno značajna zbog složenog natpisa koji sadrži potpise slikara i grnčara i, za grčke vaze, tipičnu posvetu: „Hermogenes je lep."

Junak u grčkoj legendi

Stari Grci su značenje pojedinog događaja tumačili sudbinom i ljudskim karakterom, a ne istorijskim zbivanjima. Pre sredine milenijuma malo su se zanimali za istoriju. Glavni zadatak grčkih autora bio je da objasne zašto su legendarni junaci iz prošlosti bili neuporedivo veličanstveniji od savremenika. Neki od tih junaka bili su istorijske ličnosti, ali su svi smatrani potomcima bogova koji su često rađali decu sa smrtnicima. Takvo poreklo objašnjavalo je junakovu izvanrednu snagu. Ta snaga (nazvana *arete*) mogla je da navede junaka na preterivanje, na oholost (*hibris*) i, naravno, na zabludu (*hamartija*). Tragične posledice oholosti bile su tema mnogih grčkih drama, naročito Sofoklovih. Grčki ideal bila je umerenost u svemu, a otelovljivao ju je Apolon, bog umetnosti i pozitivnih stvaralačkih snaga. *Arete* je vremenom postala pojam ličnih i građanskih vrlina, kao što su skromnost i pobožnost.

Najveći od svih grčkih junaka bio je Herakle (Herkul kod Rimljana). Sin Zevsa i princeze Alkmene, postao je jedini smrtnik koji se ikad popeo na planinu Olimp posle žrtvovanja na planini Eti. Njegovi najveći poduhvati su dvanaest dela tokom dvanaest godina boravka na dvoru kralja Euristeja u Tirinsu. Herakle ih je izvršio kako bi okajao ubistvo svoje žene i dece.



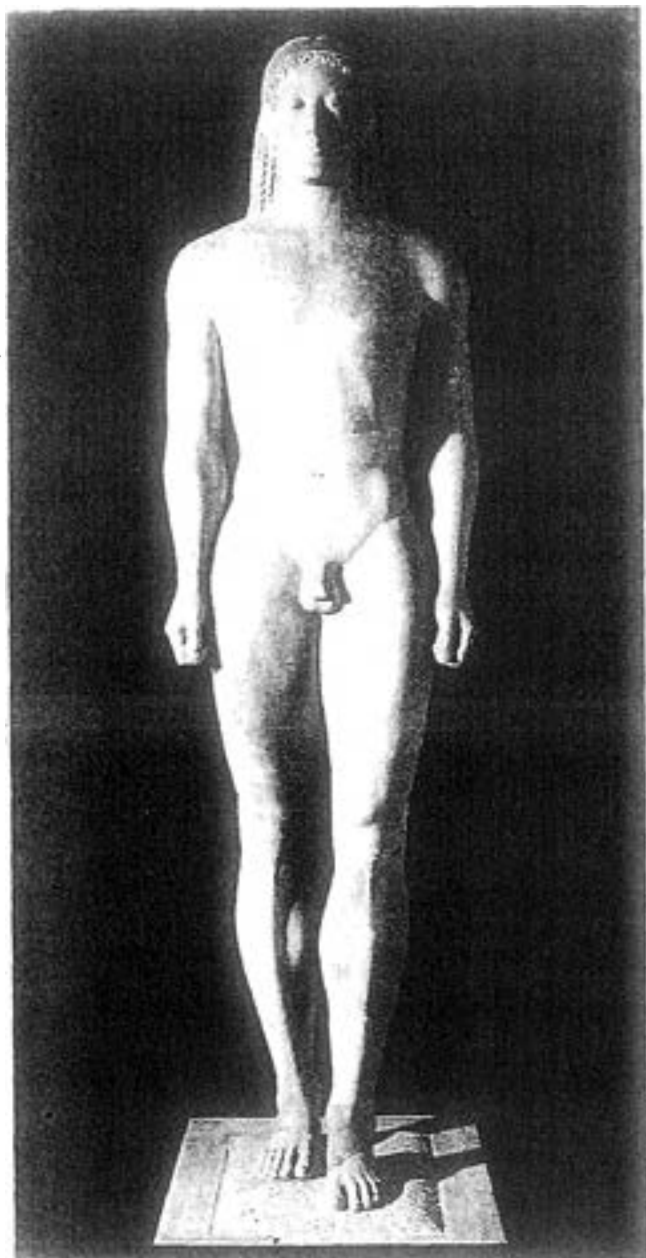
146. *Figura žene (Kora),* oko 650. godine pre n. e. Krečnjak, visina 62,3 cm. Luvr, Pariz



147. *Figura mladića (Kuros),* oko 600. godine pre n. e. Mermer, visina 188 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork. Fondacija Flečer 1932.

ARHAJSKA SKULPTURA

Novi motivi po kojima se orijentalizirajući stil razlikuje od geometrijskog – borba životinja, krilata čudovišta, prizori bitaka – stigli su u Grčku na uvezenim reljefima od slonovače i metalnim predmetima iz Fenikije ili Sirije, u kojima se ogledao uticaj Mesopotamije, ali i Egipta. Ti predmeti su nađeni na grčkom tlu pa verujemo da je taj kanal za prenošenje uticaja bio dobro uhodan. Međutim, ti predmeti ne pomažu nam da objasnimo pojavu monumentalne arhitekture i skulpture u kamenu oko 650. godine pre n. e., što se moralo zasnivati na poznavanju egipatskih spomenika, a oni su se mogli proučavati samo na licu mesta. Znamo da su u to doba u Egiptu postojale male grčke kolonije, ali se pitamo zašto su Grci odjednom razvili ukus za monumentalnost i kako su grčki umetnici tako brzo ovladali egipatskom veštinom klesanja kamena? Sve ráne grčke skulpture koje znamo iz geometrijskog perioda bile su male i jednostavne glinene ili bronzane figure životinja ili ratnika. Zagonetka možda nikad neće biti razjašnjena, jer najstarija sačuvana grčka kamena skulptura i arhitektura dokazuju da je egipatska tradicija tada već bila dobro asimilovana i helenizovana, iako je veza s Egiptom još uvek očigledna.



148. *Kroisos (Kuros iz Anavisosa),* oko 525. godine pre n. e. Mermer, visina 1,9 m. Narodni arheološki muzej, Atina

Kuros i kora

Posmatrajmo dve rane grčke statue, malu žensku figuru otprilike iz 650. godine pre n. e. (slika 146) i nagog mladića u prirodnoj veličini oko 600. godine pre n. e. (slika 147) i uporedimo ih s njihovim egipatskim prethodnicima (slika 64). Sličnosti su zapanjujuće. Sve četire figure imaju trodimenzionalni karakter kao i kameni blok. Obratimo pažnju na vitke siluete širokih ramena muških figura, na položaj ruku, stisnute pesnice, način na koji stoje s levom nogom isturenom napred, na naglašeno oblikovana kolena. Ženske figure liče međusobno po ukočenom načinu češljanja kao da na glavi nose periku, po tesno pripijenoj odeći i podignutoj ruci prema grudima. Prema egipatskim merilima, arhajske statue izgledaju pomalo primitivno: ukočene, pojednostavljene, nespretne, manje bliske prirodi. Dok egipatski umetnik dopušta da se noge i bokovi ženske figure ocrtavaju ispod haljine, grčka skulptura je zatvorena neizdiferencirana masa iz koje štrče samo prsti na nogama.

Ali i grčke statue imaju vrlina koje su nemerljive egipatskim merilima. Kao prvo, one potpuno slobodno stoje i u čitavoj istoriji umetnosti najstariji su veliki kameni prikazi za koje se može tvrditi da predstavljaju ljudsku figuru. Egipatski skulptor nikad se nije usudio da potpuno oslobodi figuru iz kamenog bloka. One su donekle stopljene s kamenom tako da prazan prostor između nogu i između ruku i trupa (ili između dve figure na dvostrukoj statui, slika 64) u skulptorskom delu uvek ostaje delimično ispunjen. Na egipatskim kamenim figurama nikad nema šupljina. U tom smislu one nisu trodimenzionalne skulpture već krajnja tačka visokog reljefa. Grčkom umetniku šupljine ni najmanje ne smetaju. Ruke su odvojene od tela, a noge jedna od druge ako nisu obuhvaćene suknjom, a skulptor se trudi da odstrani svaki delić nepotrebne građe. (Jedini izuzetak su kratke spone između pesnica i bokova nagog mladića.) Čini se da je skulptoru bilo vrlo važno da se statua sastoji samo od kamena koji ima reprezentativno značenje unutar organske celine. Kamen je trebalo preoblikovati; ne sme mu se dozvoliti da ostane inertan, neutralan materijal.

Ovde moramo da naglasimo da to nije pitanje tehnike, nego umetničke namere. Čin oslobađanja postignut na dvema figurama ulio im je duh u osnovi potpuno različit od duha bilo koje egipatske statue. Dok egipatske figure izgledaju smireno kao da su začarane i oslobođene bilo kakvog napora za sva vremena, grčke su napete i pune skrivenog života. Direktan pogled njihovih krupnih očiju u najizrazitijoj je suprotnosti s blagim pogledom egipatskih statua usmerenim u daljinu.

Koga predstavljaju grčke statue? Ženske figure nazivamo opštim imenom kora (devojka), a muške kuros (mladić) – što su neutralni termini kojima skrivamo poteškoće u identifikaciji. Isto tako ne znamo da objasnimo zašto je kuros uvek nag, a kora obučena. Bez obzira na razloge, oba tipa su izrađivana u velikom broju tokom čitave arhajske ere, a njihove opšte karakteristike bile su izrazito stabilne. Neke su potpisane imenom umetnika („Taj i taj me je napravio”) ili su nosile posvetu raznim božanstvima. One su, dakle, bile votivni darovi. U većini slučajeva teško je reći da li prikazuju darodavca, božanstvo ili štićenika bogova, npr. pobednika u atletskim igrama. Neke statue ukrašavale su grobove, ali samo u vrlo širokom (i potpuno depersonalizovanom) smislu možemo da ih smatramo prikazima pokojnika. Spomenuta neobična neraščlanjenost mase bitna je odlika tih skulptura. One ne predstavljaju ni bogove ni smrtnike, već nešto između, ideal fizičkog savršenstva i životnosti koju jednako poseduju i smrtnici i besmrtnici, poput junaka homerskih epova koji su podjednako istorijske ličnosti kao i mitološki likovi.

Iako je tip kurosa i kore veoma strogo određen, umetnička interpretacija pokazuje istu unutrašnju dinamiku koju smo uočili na slikanim arhajskim vazama. Tempo tog razvoja postaje savršeno jasan ako uporedimo kurosa sa slike 147 i jednog drugog isklesanog otprilike 75 godina kasnije (slika 148), na čijem se natpisu čita da je to nadgrobna statua Kroisa koji je umro junačkom smrću na prvoj borbenoj liniji. Kao sve ovakve statue, i ova je bila obojena, a tragovi boje još uvek se vide na kosi i zenicama očiju. Umesto oštrih kontura



149. *Nosač teleta (Moskoforos)*, oko 570. godine pre n. e. Mermer, visina celog kipa 165 cm. Akropoljski muzej, Atina



150. *Glava mladog čoveka nazvanog Rampin*, oko 560. godine pre n. e. Mermer, visina 29,3 cm. Luvr, Pariz

i apstraktnih površina na starijoj statui, sada nalazimo pune obline. Celo telo oblikovano je s mnogo većim stepenom saznanja o masi volumena, ali i s novom gipkošću i mnoštvom anatomskih detalja datih mnogo funkcionalnije nego ranije. Stil *Kroisa* potpuno odgovara Psijaksovom *Heraklu* (slika 143). Svedoci smo prelaska iz crnofiguralnog stila u crvenofiguralni, ali sada u skulpturi.

Mnoge statue iz sredine šestog veka označavaju razne faze razvoja. Veličanstveni *Nosač teleta* otprilike iz 570. godine pre n. e. (slika 149) votivna je figura, a predstavlja darodavca sa žrtvenom životinjom koja je posvećena boginji Ateni. Ne treba ni spominjati da to nije portret, kao što ni *Krois* nije portret, već je prikaz određenog tipa: brada označava muškarca zrelih godina. *Nosač teleta* nekad je stajao u stavu kurosa a telo je u skladu sa istim idealom fizičkog savršenstva. Snažni i čvrsti oblici njegovog tela naglašeni su tankim ogrtačem koji priležu uz njih poput druge kože, a samo se delimično odvaja na laktovima. Lice je lepo uokvireno mekom oblinom tela životinje i ono nema više izraz maske kao kod najstarijih kurosa. Lice je najzad dostiglo ostale delove tela – i na njemu se vidi pokret koji izražava život, a usne su razvučene u osmeh. Moramo biti obazrivi da ne pripišemo neko psihološko značenje ovom „arhajskom osmehu", jer se isti blistavi izraz javlja na statuama tokom čitavog šestog veka, pa čak i na licu mrtvog junaka Kroisa. Taj osmeh postepeno bledi tek posle 500. godine pre n. e.

Jedan od najpoznatijih primera arhajskog osmeha jeste izvanredna tzv. *Glava Rampina* (slika 150), nekad verovatno deo figure konjanika. Nešto je kasnijeg datuma od *Nosača teleta* i hronološki odgovara arhajskom crnofiguralnom slikarstvu u njegovoj najvišoj fazi. Kosa i brada liče na bogati, biserom ukrašeni vez, nasuprot kojem stoje lepo naglašene obline lica.

Tip kore pomalo se razlikuje od kurosa, iako i on sledi iste faze razvoja. Po pravilu, kora je odevena ženska figura koja stvara probleme drugačije prirode: kako da se uspostavi odnos između tela i draperije? Te skulpture takođe odražavaju promene u navikama i lokalnoj modi. Upečatljiva figura na slici 151, isklesana u isto vreme kad i *Nosač teleta*, ne pripada više razvojnoj fazi kore na slici 146, nego izražava sasvim drugačiji pristup istom osnovnom zadatku. Pronađena je u hramu boginje Here na ostrvu Samosu i vrlo verovatno



151. *Hera*, sa ostrva Samosa, oko 570–560. godine pre n. e. Mermer, visina 1,9 m. Luvr, Pariz



152. *Kora u dorskom peplosu*, oko 530. godine pre n. e. Mermer, visina 122 cm. Akropoljski muzej, Atina



153. *Kora*, sa ostrva Hiosa, oko 520. godine pre n. e. Mermer, visina 55,3 cm. Akropoljski muzej, Atina

predstavlja lik boginje, zbog veličine, ali i izrazitog dostojanstva. Ranije kore ponavljaju površine četvorougaonog kamenog bloka, dok *Hera* izgleda kao oživeli stub. Umesto jasno naznačenog struka na slici 146, ovde glatke, kontinuirane linije meko povezuju udove s telom. Ali utisak uzvišenosti ne zavisi toliko od njenih apstraktnih kvaliteta, koliko od načina na koji se apstraktni oblici pretvaraju u meke linije živog tela. Veliki lučni potezi na donjoj trećini figure idu nagore i postepeno se granaju otkrivajući nekoliko slojeva odeće, a usporavaju ih (ali nikad ne zaustavljaju sasvim) obline ruku, bokova i prsa. Na kraju, draperija koja je tako arhitektonična u predelu kolena, na gornjem delu tela pretvara se u drugu kožu, slično kao i kod *Nosača teleta*.

Kora na slici 152, iako je isklesana čitav vek kasnije, izgleda naprotiv kao direktna naslednica naše prve kore. I ona podseća na blok kamena, a ne na stub, i ima jako naglašen struk. Ali jednostavnost njene odeće pokazuje novu prefinjenost. Teška tkanina stvara poseban sloj preko tela koji pokriva – ali ne skriva – čvrste obline ispod nje. Leva ruka ranije je bila ispružena napred da pruži žrtveni dar, a statui je davala utisak mnogo veće prostornosti od one na dvema ranijim statuama kore. Isto tako je nov i organski način oblikovanja kose koja u mekim pramenovima pada preko ramena i potpuno se razlikuje od masivne i krute „perike" na slici 146. Možda, ipak, najviše pažnje zaslužuje puno i oblo lice zanosno veselog izraza, sa osmehom prirodnijim od svih koje smo dotle videli. Na toj figuri, kao i kod *Kroisa*, osećamo da se bliži crvenofiguralna faza u arhajskoj umetnosti.

Naša poslednja kora (slika 153), desetak godina mlađa, nema ništa od strogosti figure sa slike 152, iako su obe pronađene na atinskom Akropolju. Po mnogo čemu ona je bliža „*Heri*" sa ostrva Samosa. Verovatno potiče sa ostrva Hiosa u jonskoj Grčkoj. Ali arhitektonska veličanstvenost njene prethodnice ovde je svedena na kitnjastu, otmenu ljupkost. Odeća se i ovde obavija oko tela u mekim krivim linijama, ali igra bogatih nabora i tkanine gotovo je postala sama sebi cilj. Boja je verovatno igrala vrlo važnu ulogu na ovakvim delima i sreća je što se na ovoj skulpturi tako dobro očuvala.



154. Centralni deo zapadnog timpanona na Artemidinom hramu, Krf, Grčka, oko 600–580. godine pre n. e. Krečnjak, visina 280 cm. Arheološki muzej, Krf, Grčka

Skulptura u arhitekturi

Kad su Grci počeli da grade svoje hramove u kamenu, nastavili su veoma staru tradiciju ukrašavanja građevina skulpturama. Egipćani su reljefima pokrivali zidove, čak i stubove svojih građevina, i to od vremena Starog carstva, ali su ti reljefi bili toliko plitki (npr. slike 68 i 81) da kontinuitet zidne površine nije bio narušavan. Reljefi nisu imali ni masu ni zapreminu, tako da su s arhitekturom bili vezani na jednako ograničen način kao i egipatsko zidno slikarstvo. Isti je slučaj i s reljefima asirskih, vavilonskih i persijskih građevina (npr. slike 103 i 112). Međutim, sa starog Bliskog istoka potiče drugačija vrsta arhitektonske skulpture, a čini se da su je prvi izrađivali Hetiti. Bili su to veliki čuvari – čudovišta koji su štrčali iz blokova oko kapija tvrđava ili palata (vidi slike 99 i 101). Ta tradicija, doduše posredno, verovatno je poslužila kao inspiracija za Lavlju kapiju u Mikeni (vidi sliku 135). Ali ipak moramo da primetimo važnu osobinu koja razdvaja mikenske figure čuvara od njihovih predaka. Iako su isklesane u visokom reljefu na ogromnom kamenu, taj kameni blok tanak je i lagan u poređenju s teškim, džinovskim blokovima oko njega. Gradeći kapiju mikenski graditelj ostavio je prazan trouglasti prostor iznad nadvratnika, bojeći se da bi težina gornjeg zida mogla da ga zdrobi, a onda je otvor ispunio mnogo lakšom reljefnom pločom. Ovde, dakle, imamo novi tip arhitektonske skulpture: skulptorsko delo koje s građevinom čini celinu, ali ipak odvojenu celinu, a ne samo obrađenu površinu zida ili bloka.



155. Rekonstrukcija zapadnog pročelja Artemidinog hrama, Krf (prema Rodenvaltu)

ARTEMIDIN HRAM, KRF. Jasno se vidi da je Lavlja kapija direktan predak grčke arhitektonske skulpture ako je uporedimo s pročeljem ranog arhajskog hrama posvećenog Artemidi na ostrvu Krfu, podignutog malo posle 600. godine pre n. e. (slike 154 i 155). I ovde je skulptura ograničena na polje uokvireno arhitektonskim elementima, ali je ono prazno: to je trougao između horizontalnog venca i kosih strana krova. Ta površina naziva se timpanon i ne mora da bude ničim ispunjena, osim što treba da zaštiti od vlage drvene krovne grede. Za to nije bio potreban noseći zid već samo tanka pregrada. A upravo je na toj pregradi izložena skulptura timpanona.

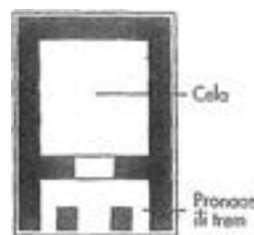
Skulptura je zapravo visoki reljef, poput lavova u Mikeni. Međutim, tela su klesana duboko, da bi se izdvojila iz pozadine. Čak i u ovoj ranoj fazi grčki skulptor je težio da svojim figurama osigura nezavisnost od arhitektonske pozadine. Glava središnje figure prelazi preko ivice okvira. Ko je to strašno stvorenje? Sigurno ne Artemida, iako je hram posvećen njoj. To je Gorgona s dva ogromna lava koju smo već ranije sreli, potomak onih na amfori iz Eleusine (slika 140). Njena uloga bila je da čuva i odbija zle sile od hrama i od svetog lika boginje u hramu. (Drugi timpanon, od koga su ostali samo fragmenti, imao je sličnu figuru.) Gorgona je izvanredno monumentalan i zastrašujući simbol veštice. Lice ima arhajski osmeh, ali deluje kao jezivo cerenje. Da bi se još više naglasilo koliko je živa i stvarna, prikazana je u pokretu, kao da trči ili leti, u stavu vrteške – koji izražava pokret bez pomeranja.

Simetrična, heraldička kompozicija Gorgone i dvaju lavova odražava orijentalnu šemu koju poznajemo ne samo s Lavlje kapije u Mikeni nego i iz brojnih ranijih primera (vidi sliku 50, sredina dole, i sliku 92, gore). Kompozicija je dekorativne prirode i savršeno pristaje obliku zabata. Ali se arhajski umetnik nije time zadovoljio. Zabat je morao da sadrži narativne scene. Zato je dodato nekoliko manjih figura u prostor uz veliku glavnu grupu, a celokupna kompozicija odaje dve namere suprotstavljene u nesigurnoj ravnoteži. Možemo očekivati da će naracija uskoro pobediti heraldiku.

Osim na zabatu, Grci su na vrlo malo mesta uklapali arhitektonsku skulpturu. Postavljali su slobodne skulpture (često od terakote) iznad krajeva i iznad vrha trouglastog zabata da bi razbili strogost njegove konture. Često bi postavili reljefe u zonu neposredno ispod zabata. Na dorskim hramovima, kakav je onaj na ostrvu Krfu (slika 155), taj friz sastavljen je naizmenično od triglifa (polja s tri vertikalna zareza) i metopa. Metope su prvobitno bile prazni prostori između krajeva tavaničnih greda; tako su i one, slično zabatu, mogle biti popunjene skulptoralnom dekoracijom. U arhitekturi jonskih hramova triglifa nema, a neprekinuti friz postaje ono što ta reč nama znači, tj. kontinuirani pojas oslikan ili ukrašen klesanim ukrasima. Jonjani su ponekad razrađivali stubove na predvorju u ženske figure, što i ne iznenađuje kad se prisetimo stubastog karaktera *„Here"* sa Samosa (slika 151).

SIFNIJSKA RIZNICA, DELFI. Sve te mogućnosti primenjene su u riznici (malenom hramu za čuvanje votivnih darova), koju su u Delfima neposredno posle 525. godine pre n. e. podigli stanovnici jonskog ostrva Sifnosa. Iako je građevina srušena, možemo da stvorimo sliku o tome kako je izgledala iz rekonstrukcije na osnovu dobro sačuvanih fragmenata (slike 156 i 157). Od njenog sačuvanog plastičnog dekora najupečatljiviji utisak ostavlja prekrasan friz. Detalj na slici 158 prikazuje deo borbe grčkih bogova s gigantima. Sasvim levo, dva lava (koji vuku Kibeline dvokolice) zubima kidaju prestravljenog giganta. Ispred njih Apolon i Artemida koračaju zajedno i odapinju strele. Mrtvi gigant bez oružja leži do njihovih nogu, a druga tri ulaze zdesna.

Visoki reljef s duboko uklesanim figurama podseća na timpanon s Krfa, ali je sifnijski skulptor odlično iskoristio mogućnosti koje mu je pružala ova tehnika da izrazi prostornu dubinu. Istureni glavni venac na dnu friza iskorišćen je kao pozornica na koju su postavljene figure. Ruke i noge figura najbližih gledaocu isklesane su potpuno trodimenzionalno. U drugom i trećem planu oblici su plići, ali čak i oni najudaljeniji od nas nikad se ne stapaju s pozadinom. Rezultat je ograničen i skučen, ali vrlo uverljiv prostorni utisak koji omogućava dramatične odnose među figurama kakve nikad pre nismo videli na narativnim reljefima. Poređenje sa starijim primerima (npr. slike 69, 102, 129 i 133) pokazaće da je arhajska umetnost zaista osvojila jednu novu dimenziju, ne samo u fizičkom nego i u izražajnom smislu.



156. Osnova Sifnijske riznice


157. Rekonstrukcija Sifnijske riznice. Apolonovo svetilište u Delfima, oko 525. godine pre n. e.

AFAJIN HRAM, EGINA. U međuvremenu je reljef na timpanonima bio potpuno napušten. Umesto reljefa prostor je ispunjen pojedinačnim statuama nanizanim jedna uz drugu u složenim dramatičnim kompozicijama koje su prikladne za takav veliki trouglasti prostor. Najambicioznija kompozicija te vrste nalazi se na istočnom timpanonu Afajinog hrama u Egini, izvedena oko 490. godine pre n. e. i predstavlja poslednju fazu u razvoju arhajske skulpture. Ostaci figura nađeni su u komadima na zemlji. Mesto pojedinih statua na timpanonu može da se odredi njihovom visinom, koja varira upravo prema visini prostora u zabatnom trouglu (slika 159). Središnji deo naglašen je stojećom figurom boginje Atene koja nadgleda bitku između Grka i Trojanaca. Bitka besni na obe strane a njen intenzitet opada simetrično prema krajevima.



158. *Borba bogova i divova*, sa severnog friza Sifnijske riznice, oko 530. godine pre n. e. Mermer, visina 66 cm. Arheološki muzej, Delfi

Stavovi ratnika s jedne i s druge strane veoma su slični, tako da je kompozicija uravnotežena i ujednačena. Ali statue treba smatrati elementima ukrasa, što im donekle oduzima nešto od njihove individualnosti. Najbolje ćemo ih razumeti ako ih posmatramo pojedinačno. Najjači utisak ostavlja pali ratnik iz levog ugla (slika 160), i Herakle koji kleči, a koji je nekad držao bronzani luk, s desne strane (slika 161). Obojica su vitki i mišićavi, a tela su im majstorski oblikovana. Međutim, ni to u potpunosti ne objašnjava njihovu lepotu, koliko god se divili umetnikovoj sposobnosti oblikovanja ljudskog tela u akciji. Ono što je dirljivo jeste plemenitost duha, bilo u predsmrtnoj agoniji, bilo u samom aktu ubijanja. Osećamo njihovu patnju, dostojanstvo i odlučnost dok izvršavaju ono što im je odredila sudbina. Sve nam je to preneseno u skladnim, čvrstim oblicima njihovih tela.

ARHITEKTURA

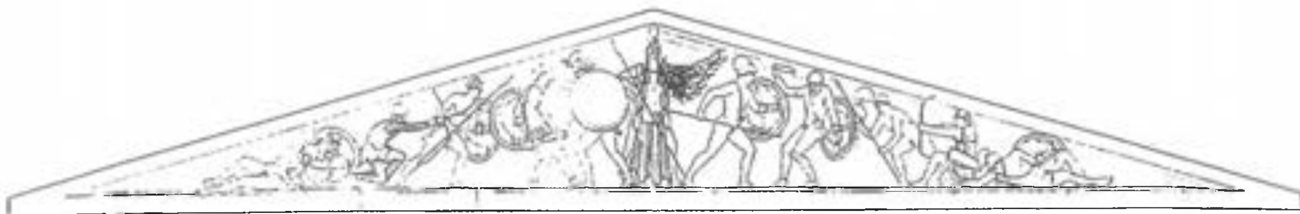
Stilski redovi i arhitektonski tipovi

Grčki doprinos u arhitekturi poistovećivan je još od rimskih vremena sa stvaranjem tri klasična arhitektonska reda: dorskog, jonskog i korintskog. (Vidi Primarne izvore, br. 8, str. 215.) Tačnije, postoje samo dva reda, jer je korintski varijanta jonskog. (Zupci, primenjeni ponekad i na dorskom i na jonskom redu.) Dorski red dobio je ime po oblasti na grčkom kopnu i može se smatrati osnovnim redom, jer je stariji i jasnije definisan od jonskog, koji se razvio na egejskim ostrvima i obali Male Azije.

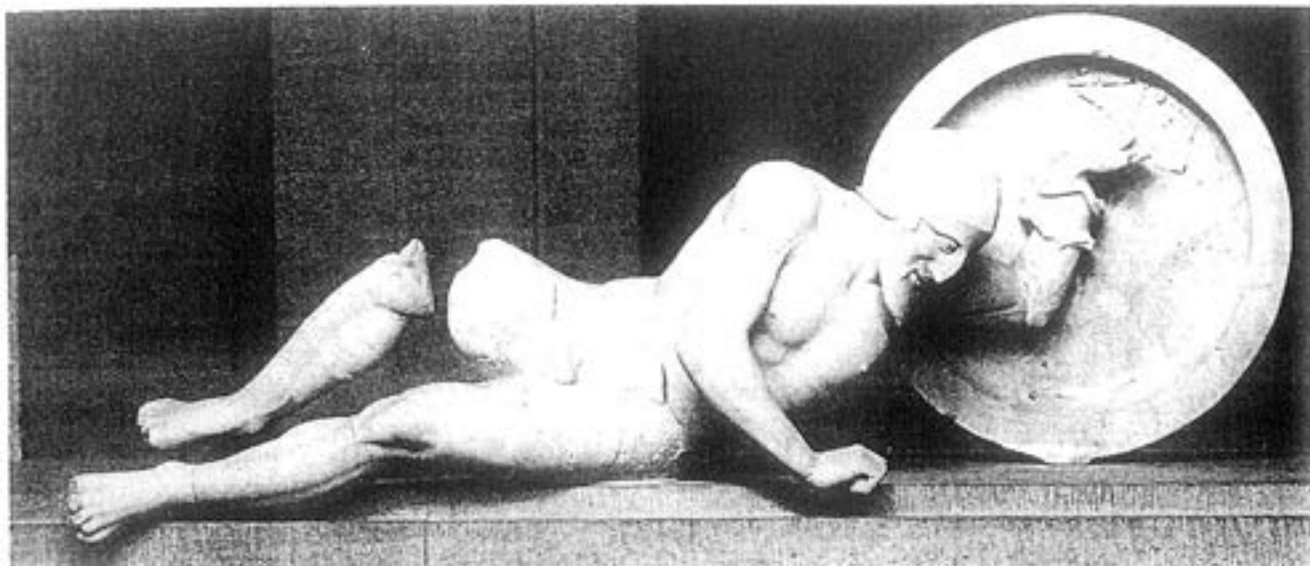
Šta podrazumevamo pod pojmom „arhitektonski stilski red"? Pojam služi samo za grčku arhitekturu i one koje su iz nje potekle; i to s pravom, jer nijedan nama poznat arhitektonski sistem u istoriji nije proizveo ništa slično. Možda je najjednostavniji način da razjasnimo jedinstven karakter grčkih redova ovaj: ne postoji ništa što bi moglo da se nazove „egipatskim hramom" ili „gotičkom crkvom". Pojedinačne građevine, koliko god bile slične, toliko se razlikuju da se iz svih njih ne može izvući jedan uopšteni tip. „Dorski hram" jedinstvena je celina koja se neizbežno oblikuje u našoj svesti dok posmatramo same spomenike. Ali moramo da pazimo da tu apstrakciju ne uzmemo kao ideal kojim ćemo meriti stepen savršenstva svakog pojedinačnog dorskog hrama. Ta apstrakcija jednostavno znači da su elementi od kojih je sastavljen dorski hram izvanredno ustaljeni u broju, vrsti i međusobnom odnosu. Rezultat ovog uskog repertoara oblika jeste da svi dorski hramovi pripadaju istoj jasno prepoznatljivoj porodici, kao što, recimo, i sve statue kurosa liče jedna na drugu. Poput kurosa, hramovi imaju unutrašnju doslednost, međusobno usklađene delove, što im daje jedinstven karakter celovitosti i organskog jedinstva.

DORSKI RED. Izraz *dorski red* odnosi se na standardne delove i njihov raspored na spoljašnjem delu bilo kog dorskog hrama. Glavni obrisi već su nam poznati s pročelja Artemidinog hrama na ostrvu Krfu (slika 155). Crtež na slici 162 prikazuje hram u pojedinostima i nazive pojedinih delova. Nestručnjaku ova podrobna terminologija može izgledati nepotrebna, jer su mnogi od tih izraza postali deo opšteg arhitektonskog rečnika, još jednom nas podsećajući na to da u arhitekturi, kao i u mnogim drugim područjima, analitičko mišljenje vodi poreklo od Grka. Prvo ćemo obratiti pažnju na tri glavna dela: stepenastu platformu (sastoji se od stilobata i stereobata), stubove i entablaturu – glavni venac (uključuje horizontalne komponente koje leže na stubovima). Dorski stub sastoji se od stabla s plitkim žlebovima (kanelurama) i kapitelom sastavljenim od jastučastog ehinusa i četvrtaste ploče nazvane abakus. Entablatura je najsloženiji deo ovih triju pojaseva. Njega čine arhitrav (niz horizontalno složenih kamenih blokova direktno poduprtih stubovima), friz s triglifima i metopama i istureni venac ili gejzon koji može da ima i završni profil (sima). Glavni venac pak nosi trouglasti zabat (timpanon) i krovne elemente (nagnuti venac i završni profil).

Čitava građevina sagrađena je od kamenih blokova spojenih bez upotrebe maltera. Blokovi su morali da budu savršeno precizno oblikovani da bi spojevi bili glatki, bez pukotina.



159. Rekonstrukcija istočnog timpanona Afajinog hrama, Egina (prema Oliju)



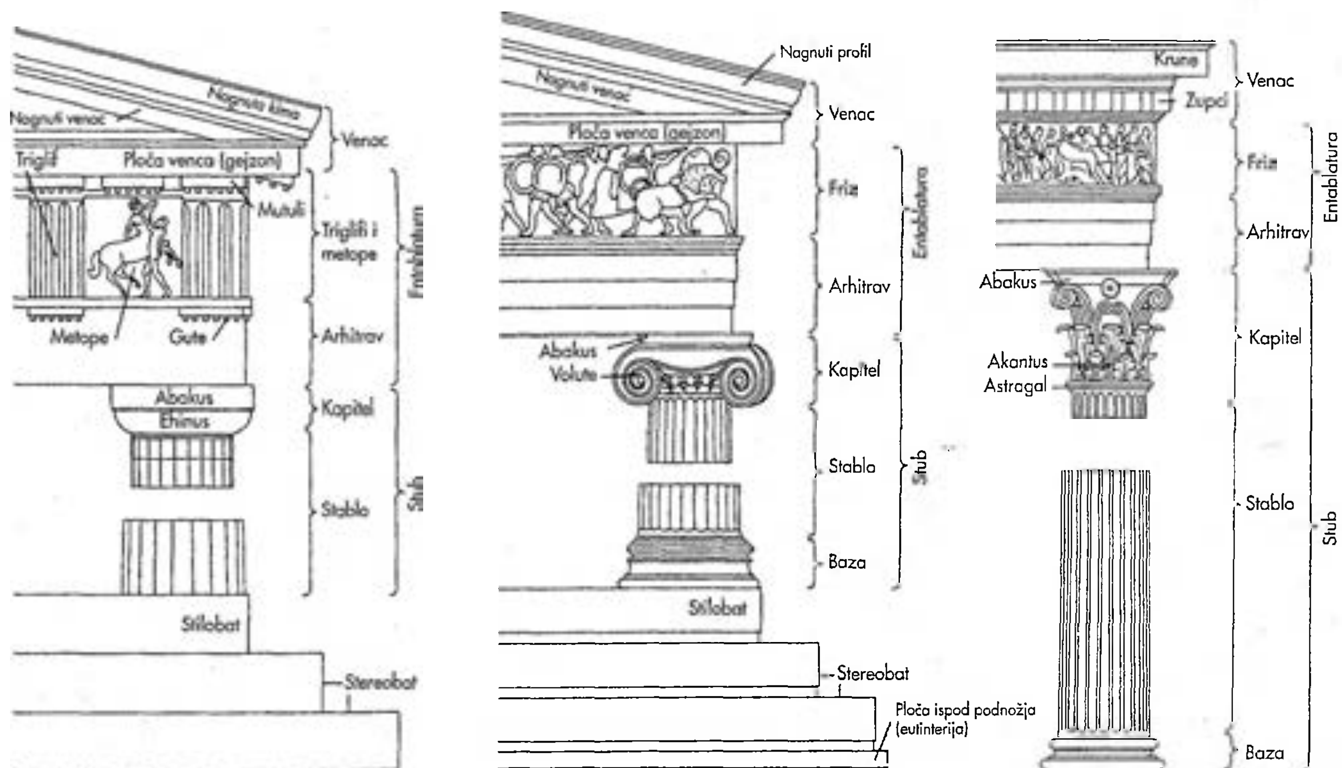
160. *Borac na umoru,* sa istočnog timpanona Afajinog hrama, Egina, oko 490. godine pre n. e. Mermer, dužina 183 cm. Državna zbirka antikviteta i Gliptoteka, Minhen



161. *Herakle,* sa istočnog timpanona Afajinog hrama, Egina, oko 490. godine pre n. e. Mermer, visina 78,7 cm. Državna zbirka antikviteta i Gliptoteka, Minhen

Prema potrebi, delovi su bili učvršćeni iznutra metalnim zglavcima ili klamfama. Osim retkih izuzetaka, stubovi su sastavljeni od horizontalnih delova zvanih tamburi (jasno vidljivi na slici 165). Krov je bio od crepova od terakote na drvenim rožnjačama, a drvene grede korišćene su i za tavanicu pa je uvek postojala opasnost od požara.

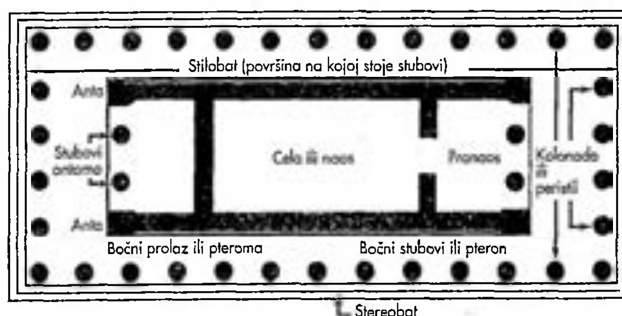
OSNOVE HRAMOVA. Osnove grčkih hramova nisu u direktnoj vezi s redovima (koji se, kako smo videli, tiču samo građevinskih delova). One se razlikuju po veličini ili lokalnom ukusu, ali osnovne crte toliko su slične da ih je korisno proučiti na jednom „tipičnom" primeru (slika 163). Jezgro hrama je cela ili naos (prostorija u kojoj je smeštena statua božanstva) i predvorje (pronaos) s dva stuba i pilastrima (ante). Sifnijska riznica je primer takvog sažetog plana (vidi sliku 156). Često postoji i drugo predvorje dodato iza cele da bi projekat bio do kraja simetričan. U većim hramovima središnji prostor okružen je kolonadom ili peristilom, pa je takva građevina poznata kao peripteralna. Najveći jonski hramovi ponekad imaju i dvostruku kolonadu. Ulaz u grčki hram obično je okrenut ka istoku, prema izlazećem suncu – što je orijentacija koju možemo da pratimo unazad sve do Stounhendža (vidi sliku 47), a nastavlja se i u hrišćanskim bazilikama (vidi str. 234–235) koje su takođe okrenute ka istoku, ali je glavni ulaz sa zapadne strane.



162. Dorski, jonski i korintski red

Dorski hramovi

Odakle potiču dorski hramovi? Koji su faktori oblikovali strogi i precizni rečnik dorskog reda? To su pitanja koja već dugo fasciniraju arheologe, ali i danas na njih možemo da odgovorimo samo delimično jer gotovo da i nema ostataka iz vremena kad je sistem bio u fazi stvaranja. Najstariji hramovi od kamena za koje znamo, poput Artemidinog hrama na Krfu, svedoče da su bitne crte dorskog reda bile uspostavljene ubrzo posle 600. godine pre n. e. Kako su se te crte razvijale pojedinačno i u kombinacijama i zašto su se tako brzo objedinile u sistem, i dalje je zagonetka. Za njeno rešenje imamo malo pouzdanih putokaza.



163. Osnova tipičnog grčkog hrama sa stubovima (Peripteros) (prema Grinelu)

Rani grčki graditelji u kamenu očigledno su imali tri izvora odakle su crpli nadahnuće: Egipat, Mikenu i prearhajsku grčku arhitekturu u drvetu i glinenoj opeci. Mikenski doprinos je najopipljiviji, iako verovatno nije i najvažniji. Središnji deo grčkog hrama, cela s pronaosom, nedvosmisleno vuče korene iz megarona (vidi sliku 136), i to ili preko neprekidne tradicije ili pak njenim ponovnim oživljavanjem. Ima čudne simbolike u činjenici što je dvorana mikenskih kraljeva pretvorena u boravište grčkih bogova. Čitava mikenska era postala je deo grčke mitologije, kao što potvrđuju Homerovi epovi, a za zidine mikenskih tvrđava verovalo se da su delo mitskih divova, kiklopa. Pobožni strah koji su Grci osećali pred tim ostacima pomaže nam da razumemo odnos između reljefa na Lavljoj kapiji u Mikeni i skulptura na zabatima dorskih hramova. I na kraju, jastučasti kapitel na minojsko-mikenskom stubu mnogo je bliži dorskom ehinusu i abakusu nego ijedan egipatski. S druge strane, stablo dorskog stuba sužava se prema vrhu, a ne prema dnu, kao što je to u minojsko-mikenskom, što sigurno upućuje na egipatski uticaj.

Prisetićemo se – sa iznenađenjem – kanelovanih stubova (ili zapravo polustubova) u Zoserovoj grobnoj dolini u Sakari (vidi sliku 56), koji su skoro potpuno isti kao stablo dorskog stuba, a stariji su od njega više od dve hiljade godina. Dalje, ideja da hramove treba graditi u kamenu i da moraju imati mnogo stubova verovatno takođe potiče iz Egipta. Naravno, istina je da je egipatski hram građen tako da se doživi iznutra, dok je grčki građen tako da je upečatljiva spoljašnjost najvažnija. Retkima je uopšte bilo dopušteno da uđu u slabo osvetljenu celu, a religijski obredi obično su se vršili za oltarom podignutim pod vedrim nebom, dok je pročelje hrama služilo samo kao kulisa. Grčki hram sa stubovima može da se tumači kao dvorište s kolonadom nekog egipatskog svetilišta okrenutog prema spolja. Isto tako, Grci su sigurno od Egipćana mnogo naučili o tehnikama tesanja, klesanja i spajanja kamena, o geometriji potrebnoj za projektovanje hramova i sklapanje delova, kao i o arhitektonskom ukrašavanju. Iako ne znamo kako su to ostvarili niti šta su tačno preuzeli, u tehničkom i umetničkom pogledu, nema sumnje da su više dugovali Egipćanima nego Minojcima ili Mikenjanima.

DA LI OBLIK PRATI FUNKCIJU? Problemi u vezi s poreklom postaju još veći kad uzmemo u razmatranje treći faktor: koliko se dorski red može shvatiti kao odraz starijih, originalnih drvenih hramova? Istoričari arhitekture koji veruju da oblik prati funkciju – da će arhitektonski oblik nezaobilazno odraziti svrhu za koju je građen – mnogo su se bavili ovim pristupom, naročito kad su pokušali da objasne detalje na glavnom vencu. Do izvesne tačke njihovi razlozi su uverljivi. Može se pretpostaviti da su nekad triglifi prikrivali krajeve drvenih greda (tavanice), a da su kapljičasti oblici ispod, poznati kao gute (vidi sliku 162), potomci drvenih klinova. Neobična vertikalna podela triglifa teško se može prihvatiti kao trag grede sačinjene iz tri dela. A kad dođemo do kanelura na stubu, još smo sumnjičaviji. Da li su se one razvile kao nastavak tragova tesarske sekirice na deblu drveta ili su ih Grci gotove preuzeli s „protodorskih" kamenih stubova iz Egipta?

Kao dalji test funkcionalne teorije trebalo bi postaviti pitanje kako su Egipćani došli do toga da urezuju žlebove na svoje stubove. I oni su, na kraju krajeva, morali da pretoče arhitektonske oblike iz nepostojanih materijala u kamen. Možda su, dakle, oni bili ti koji su pretvorili tragove tesarske sekire u žlebove u kamenu? Međutim, predinastički Egipćani imali su tako malo drveta za gradnju da su ga, čini se, koristili samo za tavanice. Ostali deo građevina sastojao se od opeke sušene na suncu, pojačane snopovima trske. A budući da protodorski stubovi u Sakari ne stoje slobodno već su pripojeni zidu, njihovi žlebovi su možda neki vid apstraktnog prikaza snopova trske. (U Sakari postoje i stubovi sa ispupčenim, a ne samo udubljenim žlebovima, što je znatno bliže predstavi snopa.) S druge strane, kod Egipćana se možda stvorila navika da urezuju žlebove bez ikakve veze bilo s kojom ranijom građevinskom tehnikom. Možda im se to jednostavno činilo dobrim načinom da prikriju horizontalne spojeve između tambura i da naglase kontinuitet stabla kao vertikalne jedinice. Čak ni Grci nisu urezivali žlebove na svoje stubove tambur po tambur, već su čekali da čitav stub bude sastavljen i postavljen na svoje mesto. U svakom slučaju, kanelovanje pouzdano pojačava izražajnost stuba. Kanelovani stub izgleda jači i otporniji od glatkog. To, a ne poreklo, sigurno bolje objašnjava postojanost običaja kanelovanja stubova.

Zašto smo se uopšte upustili u raspravu koja ne donosi pravi zaključak? Uglavnom da bismo skrenuli pažnju na složenost, ali i ograničenost tehnološkog pristupa problemima arhitektonskih oblika. Nezgodno pitanje do koje mere je stilske karakteristike moguće objasniti funkcijom neprestano će se javljati. Očigledno je da se istorija arhitekture ne može potpuno razumeti ako je shvatamo samo kao evoluciju stila u njegovim apstraktnim obeležjima, ne obazirući se na stvarnu svrhu građenja ili njenu tehnološku osnovu. Ali ipak, moramo biti spremni da prihvatimo i potpuno estetske podsticaje kao pokretačku snagu. Na samom početku dorski graditelji sigurno su u kamenu podražavali neke karakteristike drvenih hramova, ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga što su neke komponente jednostavno bile potrebne da bi se građevina smatrala hramom. Tako su triglifi izvedeni iz krajeva uzdužnih tavaničnih greda ukrašenih trima brazdama i učvršćenih drvenim klinovima donekle ponovljeni u kapljičastim gutama. Metope su nastale od nekadašnjih dasaka kojima su se zatvarali prostori između greda, s namerom da se građevina zaštiti od atmosferskih uticaja. Isto tako mutuli (tanki izbočeni blokovi) podsećaju na krajeve rogova (kosih greda) drvenih krovova.

Kad su ih grčki graditelji preneli u dorski red, nije to bilo samo zbog slepog konzervativizma ili iz navike, već zato što su do tada drveni oblici bili već toliko izmenjeni da su postali organski deo kamene građevine.

HRAMOVI U PESTUMU. Još jednom moramo da se posvetimo problemu funkcionalnosti na primeru najbolje očuvanog dorskog hrama iz šestog veka, takozvane „Bazilike" u Pestumu u južnoj Italiji (slika 164, levo; slika 165), i to u odnosu na susedni „Posejdonov hram" (slika 164, desno), sagrađen skoro sto godina kasnije. Oba su dorskog tipa, ali odmah uočavamo velike razlike u proporcijama. „Bazilika" se



164. „Bazilika", oko 550. godine pre n. e. i „Posejdonov hram", oko 460. godine pre n. e. Pestum, Italija

čini niskom i izduženom (ne samo zbog toga što nedostaje glavni venac), dok „Posejdonov hram" izgleda visok i zbijen. Čak su i stubovi drugačiji. Na starijoj građevini njihovo sužavanje je mnogo naglašenije, a kapiteli su veći i izbočeniji. Odakle te razlike?

Neobičan oblik stubova „Bazilike" (neobičan u poređenju s dorskim redom iz petog veka) može se tumačiti preteranom kompenzacijom. Arhitekt još nije bio potpuno upoznat sa osobinama kamena u poređenju s drvetom, pa je previše suzio stablo stuba zbog veće stabilnosti i povećao kapitele kako bi smanjio razmake koje je trebalo popuniti kamenim blokovima arhitrava. Možda je tako, ali ako prihvatimo to tumačenje oblika ovih arhajskih stubova, ne ocenjujemo li ih onda prema merilima kasnijih vremena? Ako bismo ih nazvali primitivnim ili nespretnim, okrnjili bismo posebni izražajni utisak koji je samo njihov.

Stubovi „Bazilike" izgledaju teži nego stubovi „Posejdonovog hrama", tako da je kontrast između nosivih i nošenih delova reda dramatičan, a ne skladno uravnotežen, kao što je to kod kasnijih građevina. Nekoliko faktora doprinosi takvom utisku. Ehinus na kapitelima „Bazilike" nije samo veći od onog na „Posejdonovom hramu" nego izgleda elastičniji, pa zato i izduženiji od težine koju nosi (kao da je od gume). Stablo stuba ne samo da se izrazito sužava nego je i naročito zaobljeno duž linije suženja, pa i ono doprinosi izgledu elastičnosti i zbijenosti u odnosu na krute geometrijske blokove glavnog venca. Ta krivina naziva se entazis i predstavlja glavnu karakteristiku dorskog stuba. Iako zna da bude vrlo blag, entazis (zadebljanje) daje stubu mišićavo napet izgled koji nije poznat na egipatskim i kritsko-mikenskim stubovima.

„Posejdonov hram" (slike 164, 166 i 167) – verovatno posvećen boginji Heri – jedno je od najbolje očuvanih dorskih svetilišta. Naročito su zanimljivi unutrašnji nosači tavanice u celi (slika 166). To su dva reda stubova, a svaki nosi niz manjih stubova, i to tako oblikovanih da se suženje čini neprekinutim uprkos arhitravu između njih. Ovakav tip dvospratnih stubova bio je potreban iz praktičnih razloga kod cela većih dorskih hramova. Prvi put ga susrećemo u Afajinom hramu u Egini početkom petog veka, a ovde je prikazana rekonstrukcija njegove konstruktivne šeme (slika 168).

ATINA, PERIKLE I PARTENON. Godine 480. pre n. e., malo pre nego što su poraženi, Persijanci su uništili hram i statue na Akropolju, svetom bregu iznad Atine, utvrđenom od mikenskog doba. (Arheolozima je ovo dobro došlo jer su ostaci hrama koji su poslužili za nasipanje terena pružili mnogo divnih arhajskih predmeta, neke od njih vidimo na slikama 149, 150, 152 i 153 koji se inače ne bi sačuvali.) Ponovna izgradnja Akropolja pod vođstvom Perikla u petom veku bio je najambicriozniji poduhvat u istoriji grčke arhitekture.

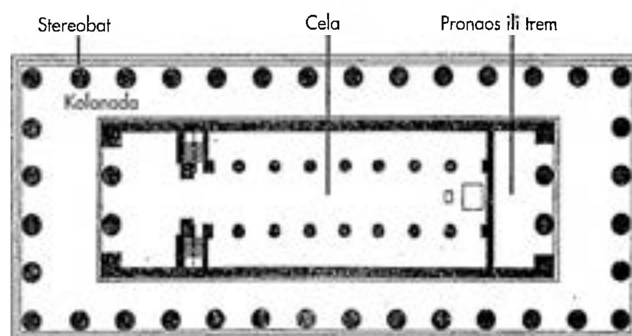


165. Detalj „Bazilike", Pestum, oko 550. godine pre n. e.

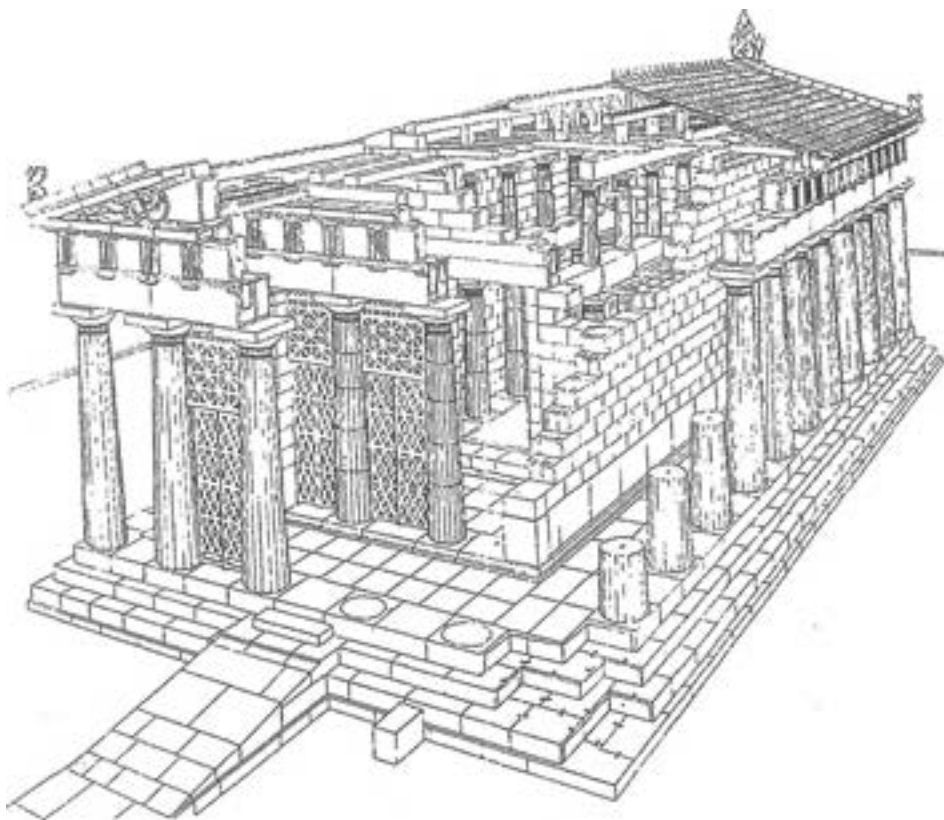
166.
Unutrašnjost „Posejdonovog hrama", Pestum, oko 460. godine pre n. e.

(Primarni izvori, br. 12, str. 216.) Takav poduhvat pravo je iznenađenje kad se uzme u obzir da je Atina čak i na vrhuncu svoje moći bila prilično skroman grad. Akropolj je nesumnjivo vrhunac grčke umetnosti. Pojedinačno i zajedno, ove građevine predstavljaju klasičnu fazu grčke umetnosti u njenoj punoj zrelosti. Nadahnuće za gradnju jednog ovakvog kompleksa verovatno je došlo iz Egipta, kao što je i Periklova ideja da se poduhvat proglasi velikim javnim radovima za koje ne treba da se štede sredstva verovatno bila egipatskog porekla.

Partenon je najveći hram i jedini je dovršen pre Peloponeskog rata (431–404. godine pre n. e.) (slike 169 i 170). Posvećen je devičanskoj Ateni (Ateni Partenos), boginji zaštitnici po kojoj je grad Atina i dobio ime. Sagrađen je od blistavobelog mermera, na najistaknutijem mestu duž južnog obronka Akropolja i dominira gradom i okolinom, posebno se ističući naspram planina na severu.



167. Osnova „Posejdonovog hrama" u Pestumu



168. Rekonstrukcija Afajinog hrama, Egina. Presek

Istorija Partenona isto je toliko izuzetna koliko i njegov umetnički značaj. On je jedino svetilište za koje znamo da je na smenu služilo kao svetilište za četiri različite religije. Njegovi arhitekti bili su Iktin, Kalikrat i Karpion, a podignut je između 448. i 432. godine pre n. e., što je zadivljujuće kratak rok za projekat takvih dimenzija.

Da bi pokrio ogromne troškove gradnje najvećeg i najraskošnijeg hrama na grčkom kopnu, Perikle je uzeo novac skupljen od država-saveznica za zajedničku odbranu od Persijanaca. Verovatno je smatrao da više nema stvarne opasnosti i da Atina, kao glavna žrtva i pobednica u jeku persijskih ratova od 480. do 478. godine pre n. e., ima pravo da iskoristi taj novac za obnovu onog što su Persijanci uništili. Ovaj njegov čin oslabio je položaj Atine i doprineo katastrofalnom ishodu Peloponeskog rata. (Istoričar Tukidid otvoreno mu je zamerio da grad „kao neku bludnicu ukrašava dragim kamenjem, statuama i hramovima koji koštaju hiljadu talanata".) U doba hrišćanstva Partenon je prvo bio vizantijska crkva, a potom katolička katedrala. Devica Marija zamenila je devičansku Atenu. Pod otomanskom vlašću bio je džamija. Godine 1687. pretvoren je u ruševine kada je eksplodiralo skladište baruta koji su Turci postavili u celu za vreme opsade.

Osnova Partenona nije konvencionalna (vidi sliku 171). Cela je neuobičajeno široka i nešto kraća od onih u drugim hramovima, a iza nje se nalazi još jedna prostorija. Pronaos i njegov par na zapadnom kraju gotovo su nestali, ali hram ima još jedan red stubova ispred oba ulaza. Friz iznad stubova više je jonski nego dorski jer umesto triglifa i metopa ima neprekidan friz koji obavija čitavu celu (slika 170). Partenon savršeno otelovljuje klasičnu dorsku arhitekturu i snažan je kontrast „Posejdonovom hramu" (slika 164). Iako je mnogo većih dimenzija, on izgleda manje masivan. Osnovni utisak jeste svečan i uravnotežen sklad unutar ozbiljne šeme dorskog reda. To je postignuto lakšim i bolje prilagođenim proporcijama. Glavni venac je niži u odnosu na svoju širinu i na visinu stubova, a venac je manje izbočen. Sami stubovi mnogo su vitkiji, a njihovo suženje i entazis manje naglašeni, kapiteli su manji i manje prošireni, stubovi su ređe raspoređeni (veća je interkolumnacija). Možemo reći da je teret koji nose stubovi manji pa nosači mogu da svoj zadatak lakše obave.

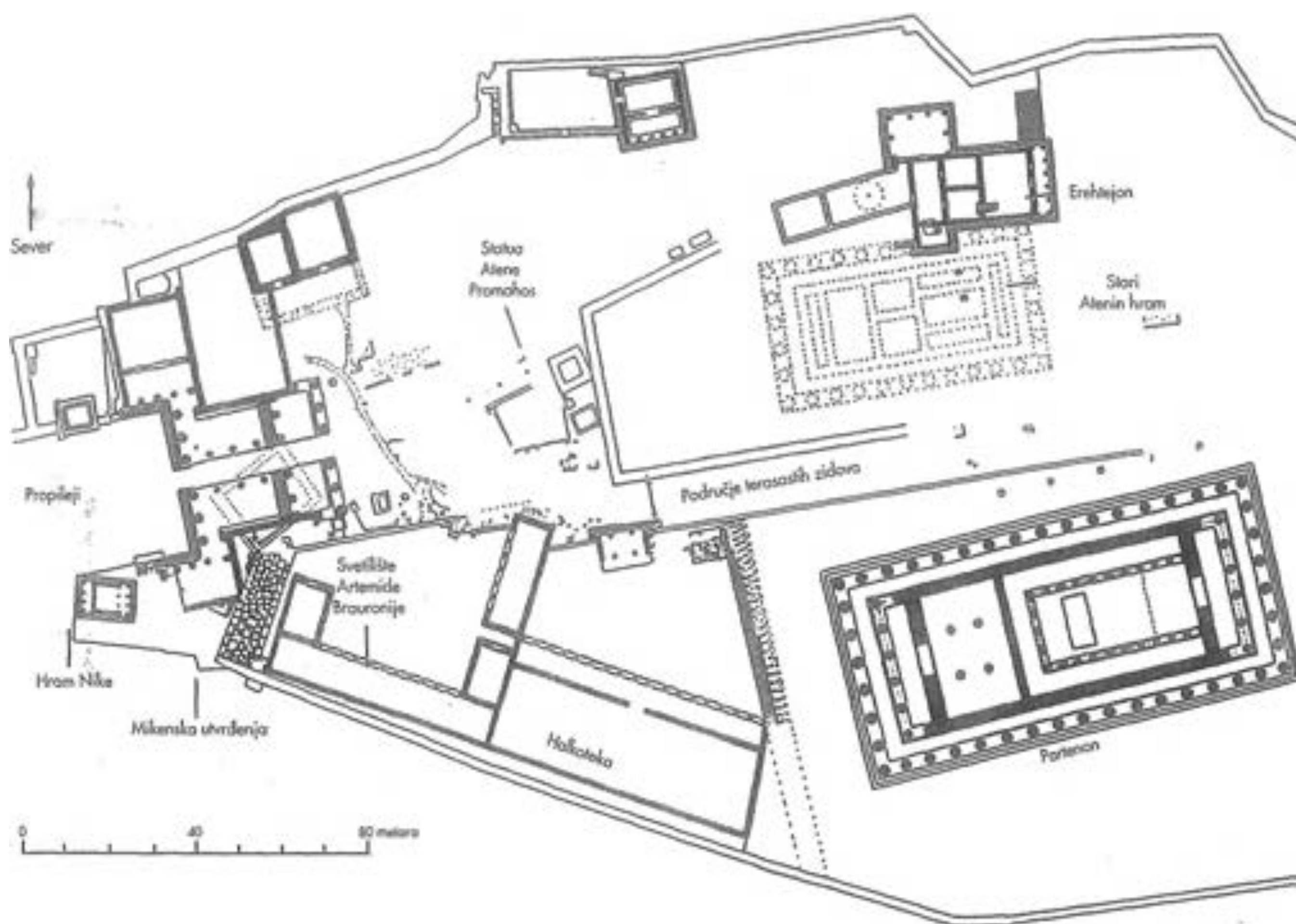
OTMENOST PARTENONA. Poboljšanja dorskog stila na Partenonu u stvari su namerna odstupanja od stroge geometrijske pravilnosti projekta, i to iz estetskih razloga. Upravo se na Partenonu najbolje vide. Stepenasto podnožje i entablatura nisu savršeno ravni već blago zakrivljeni, tako da je sredina malo uzdignuta; stubovi su nagnuti prema unutra; rastojanje između ugaonih i susednih stubova, manje je od međurastojanja stubova cele kolonade; najzad, svaki kapitel kolonade zakrivljen je, prilagođavajući se zakrivljenom arhitravu.

Mnogo se pisalo o tim odstupanjima od geometrijske tačnosti. Nema sumnje da su ona planirana, a ne slučajna, ali se pitamo zašto su ih arhitekti uopšte izveli ako nisu potrebna. Nekad su smatrane optičkim korekcijama izvedenim da bi se dobila iluzija savršeno ravnih horizontala i vertikala. Nažalost, takvo funkcionalno objašnjenje ne zadovoljava. Kad bi i bilo tako, ta odstupanja ne bismo mogli da zapazimo drugačije nego pažljivim merenjem. Iako ona nisu mnogo uočljiva,

169. Iktin, Kalikrat i Karpion. Partenon (pogled sa zapada), Akropolj, Atina, 448–432. godine pre n. e.



170. Friz iznad zapadnog ulaza u celu Partenona



171. Plan atinskog Akropolja 400. godine pre n. e. (prema A. V. Lorensu)

činjenica je da se ta odstupanja mogu videti i golim okom, čak i na fotografijama kao na našoj slici 169. Dalje, u hramovima koji nemaju ugrađena ova poboljšanja stubovi ne izgledaju kao da su nagnuti prema spolja niti horizontalne linije izgledaju „ulegnuto". Odstupanja su jednostavno ugrađena u Partenon da bi bio lepši. Ona su pozitivan element koji treba da bude primećen. Teško je da se tačno definiše kako ta odstupanja doprinose celovitosti i skladnosti građevine. Ova namerna odstupanja od stroge geometrijske pravilnosti vizuelno nas uveravaju da tačke najvećeg opterećenja imaju i svoje protivopterećenje.

Čak i ovo ne objašnjava do kraja izvanrednu uverljivost Partenona koju nikad ništa nije zasenilo. Rimski graditelj Vitruvije piše da je Iktin svoj projekt temeljio na pažljivo izračunatim proporcijama. Ali vrlo precizna merenja otkrivaju da te proporcije nisu ni jednostavne ni krute. Mnogo je vrlo finih usklađivanja koja hramu daju iznenađujuće organski kvalitet. U tom pogledu Partenon je vrlo blizak osnovnim načelima klasične skulpture (vidi str. 139–140). Ukrašen skulpturama, Partenon je svakako bio oplemenjen duhom i unutrašnjim životom, što se vidi na figurama na timpanonu poput skulpturalne grupe *Tri boginje* (slika 192).

PROPILEJI. Odmah po završetku radova na Partenonu Perikle je naručio još jedan veličanstven projekat: monumentalnu ulaznu kapiju na zapadnoj strani Akropolja, nazvanu Propileji (vidi plan, slika 171). Gradnju je započeo Mnesikle 437. godine pre n. e. i uspeo je da za pet godina dovrši glavni deo; ostalo je napušteno zbog Peloponeskog rata. Čitava građevina izrađena je od mermera, a ugrađena su joj poboljšanja jednaka onima kao na Partenonu. Zadivljuje kako su poznati elementi dorskog hrama prilagođeni potpuno drugačijem zadatku, i to na nepravilnom i strmom terenu. Mnesikle se zaista proslavio, jer je njegov projekat ne samo usklađen s teškim terenom već ga od nezgodnog prolaza pretvara u divan ulaz u posvećeni prostor prema kojem se otvara.

Od dvaju tremova (ili pročelja) na svakom kraju danas je samo onaj istočni u relativno dobrom stanju (slika 172). Liči na pročelje klasičnog dorskog hrama, izuzev proširenog otvora između trećeg i četvrtog stuba. Zapadno predvorje imalo je dva krila (slike 173 i 174). Ono na severnoj strani bilo je znatno veće i u okviru njega bila je slikarska galerija (*pinakoteka*), prvi poznati primer prostorije namenski građene posebno za izlaganje slika. Duž središnjeg puta koji prolazi kroz Propileje nalaze se dva reda stubova, jonskih a ne



172. Mnesikle. Propileji (pogled sa istoka), Akropolj, Atina, 437–432. godine pre n. e.

dorskih. Čini se da je atinska arhitektura tog doba koristila jonske elemente unutar dorskih građevina. (Prisetimo se reljefnog friza iznad cele Partenona.)

Jonski hramovi

Od sredine petog veka Atina je bila vrlo sklona egejskim uticajima i istočnom grčkom stilu a neki od najlepših očuvanih primera jonskog reda nalaze se na Akropolju. Raniji razvoj tog reda vrlo je malo poznat. Od velikih jonskih hramova koji su bili podignuti u arhajsko doba na ostrvu Samosu i u Efesu ostalo je jedva nešto više od osnove. Ali se čini da je jonski stil bio prilično kolebljiv i da je bio snažno vezan uz Bliski istok (vidi slike 110 i 111), a nije postao red u strogom smislu sve do klasičnog perioda. Već je i tada bio fleksibilniji od dorskog. Najznačajnije obeležje tog reda jeste friz u obliku kontinualne površine umesto ritmičke smene dorskih triglifa i metopa, i jonski stub, koji se od dorskog ne razlikuje samo telom već i duhom (vidi sliku 162). Jonski stub počiva na sopstvenoj kitnjastoj bazi, u početku možda sa svrhom da zaštiti donji deo stuba od kiše. Stablo je vitkije i manje se sužava, a i entazis je manji. Ispod ploča abakusa kapitel ima veliku dvostruku volutu, isturenu daleko izvan širine stabla.

Čim se odmaknemo od dijagrama i pogledamo stvarnu građevinu, uočićemo da ti detalji stvaraju potpuno drugačiju celinu od dorskog stuba (slika 177). Kako da je opišemo? Jonski stub je lakši i ljupkiji od svog rođaka s kopna. On nema mišićav izgled, nego podseća na rastuću biljku, na neko uobličeno drvo palme. Analogija s prirodom nije izmišljena jer postoje stariji prethodnici ili srodnici jonskog kapitela koji to potvrđuju (slika 175). Kad bismo sledili ove vegetalne stubove do njihovog prapočetka, našli bismo se u Sakari, gde smo sreli ne samo protodorske nego i divne papirusove polustubove (na slici 58) sa izvijenim zavijucima na kapitelima. Lako je moguće da je i oblik jonskog stuba prvobitno potekao iz Egipta, ali nije poput dorskog stigao u Grčku morem, već je išao sporim i napornim kopnenim putem preko Sirije i Male Azije.

U pretklasičnom periodu jedine jonske građevine na grčkom kopnu bile su male riznice koje su u Delfima sagradile istočne grčke države u svom pokrajinskom stilu (vidi sliku 157). Zato su atinski arhitekti, kad su oko 450. godine pre n. e. preuzeli jonski red, najpre mislili da je taj red pogodan samo za male hramove jednostavne osnove. Jedan od njih je mali hram Atene Nike na južnoj strani Propileja (slika 174), sagrađen verovatno između 427. i 424. godine pre n. e., i to prema Kalikratovom projektu koji je izradio 20 godina ranije.

EREHTEJON. Veći je i složeniji Erehtejon (slika 177 i plan 171) na severnoj ivici Akropolja naspram Partenona. Podignut je između 421. i 405. godine pre n. e., a arhitekta je verovatno opet bio Mnesikle. Kao i Propileji, majstorski je prilagođen nepravilnom i nagnutom terenu. Mesto je imalo vezu s mitskim osnivanjem grada Atine, tako da je Erehtejon zadovoljavao više religioznih funkcija istovremeno. Hram je imao četiri prostorije i podrum na zapadnoj strani, ali nam njihova namena nije poznata. U jednoj je bila smeštena statua Erehteja, legendarnog atinskog kralja koji je podsticao obo-



173. Propileji (*s pinakotekom*), zapadni ulaz



174. Propileji, 437–432. godine pre n. e.; Hram Atene Nike, 427–424. godine pre n. e., Akropolj (pogled sa zapada), Atina





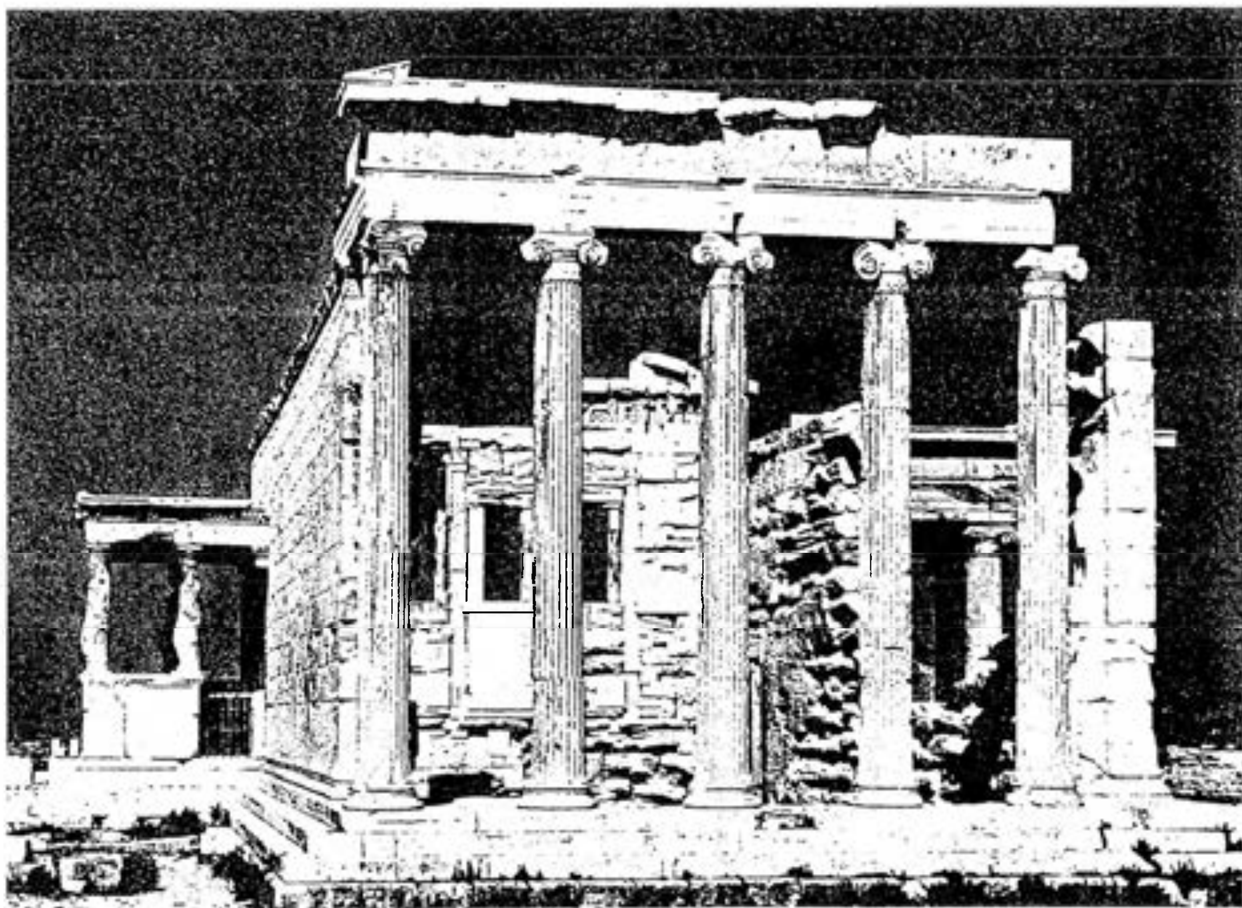
175. (*prva sleva*) Eolski kapitel, iz Larise, oko 600. godine pre n. e. Arheološki muzej, Istanbul, Turska

176. (*druga sleva*) Korintski kapitel, iz Tolosa u Epidauru, oko 350. godine pre n. e. Muzej, Epidaur, Grčka

žavanje boginje Atene i po kome je građevina dobila ime. Moguće je da je Erehtejon sagrađen na mestu na kojem se prema predanju odigralo takmičenje između boginje Atene i Posejdona. Istočna prostorija bila je posvećena Ateni Polijas (Atena, boginja grada), čiji je stari kip kasnije zamenjen Fidijinim, dok je jedna druga prostorija bila posvećena Posejdonu.

Umesto zapadnog pročelja Erehtejon ima sa strane dva predvorja, veće prema severu i jedno manje prema Partenonu. Ovo drugo poznato je kao predvorje s karijatidama (slika 178) jer mu krov (arhitron), umesto stubova, podupire šest ženskih figura (karijatida) postavljenih na visok parapet (uporedi sliku 157). Prefinjena lepota jonskog reda odaje nešto što bi Vitruvije nazvao „ženstvenom" osobinom nasuprot „muževnom" Partenonu preko puta. (Vidi Primarne izvore, br. 8, str. 215.) Osim karijatida, skulpturalni ukrasi na Erehtejonu bili su ograničeni samo na friz, od koga se sačuvalo vrlo malo. Zabati su ostali prazni, možda zbog nedostatka novca krajem Peloponeskog rata, ali su uklesani vrlo fini i bogati ukrasi na bazama i kapitelima stubova i oko vrata i prozora. Prema računima zapisanim na građevini, cena tih ukrasa premašivala je troškove izrade figuralne skulpture.

KORINTSKI KAPITEL. Naglasak na ornamentu karakterističan je za kraj petog veka. Upravo je u to doba stvoren korintski kapitel kao dekorativnija zamena za jonski. (Uporedi dorski, jonski i korintski kapitel na slici 162.) Ima oblik izvrnutog zvona prekrivenog ukovrdžanim izdancima i



177. Erehtejon (pogled sa istoka), Akropolj, Atina, 421–405. godine pre n. e.



178. Predvorje s karijatidama, Erehtejon, Akropolj, Atina, 421–405. godine pre n. e.



179. Lizikratov spomenik, Atina, oko 334. godine pre n. e.

lišćem biljke akantusa koja kao da izbija iz prstena na vrhu stuba (slika 176). U početku su se korintski kapiteli upotrebljavali samo za unutrašnjost građevine. Tek sto godina kasnije zamenili su jonske kapitele i na spoljašnjim delovima građevina. Najstariji poznati primer jeste Lizikratov spomenik u Atini (slika 179), sagrađen ubrzo posle 334. godine pre n. e. Nije to u pravom smislu reči građevina – unutrašnjost je šuplja, ali nema ulaza. To je zapravo bilo složeno postolje za tronožac koji je Lizikrat osvojio u nadmetanju. Građevina kružne osnove počiva na visokom postamentu i predstavlja minijaturnu verziju *tolosa (tholos)*, kružnih hramova, a znamo da je postojalo više primera ovakve građevine. Stubovi su integrisani u zid za polovinu prečnika osnove (polustubovi) a ne stoje slobodno, pa spomenik izgleda zbijeniji. Ubrzo potom korintski kapiteli počeli su da se primenjuju i na spoljašnjim delovima velikih građevina, a u rimskom razdoblju postaće tipičan kapitel za gotovo sve namene.

PLANIRANJE GRADOVA I POZORIŠTA. U toku tri veka, od kraja Peloponeskog rata do rimskog osvajanja, grčka arhitektura je vrlo malo napredovala. Čak i pre Aleksandra Velikog najviše se gradilo u grčkim gradovima u Maloj Aziji. Tamo srećemo građevine novog tipa, često pod istočnjačkim uticajem, kao što je ogroman Mauzolej u Halikarnasu (vidi slike 202–204) i Veliki oltar u Pergamu (vidi slike 211–213). Planiranje gradova prema pravougaonoj šemi mreže ulica, prvo je uvedeno u Miletu sredinom petog veka, a dobilo je nov značaj, kao i komunalne (gradske) dvorane (stoe) nanizane oko trgova, središta građanskog i trgovačkog života Grka. I privatne kuće postale su veće i bolje ukrašene. Međutim, arhitektonski elementi – konstruktivni i estetski – ostali su u osnovi isti kao i na hramovima s kraja petog veka.

Osnovni repertoar grčke arhitekture bio je uvećan samo u jednom pogledu: pozorište pod vedrim nebom dobilo je pravilan, određen oblik. Pre četvrtog veka gledalište je bilo smešteno na prirodno nagnutom terenu, najčešće zalučenom i bilo je opremljeno kamenim klupama. Kasnije su bili podignuti koncentrični redovi sedišta sa stepenastim prolazima u pravilnim razmacima, kao npr. u Epidauru (slike 180 i 181). U središtu je mesto za orkestar gde se odvijao najveći deo radnje.

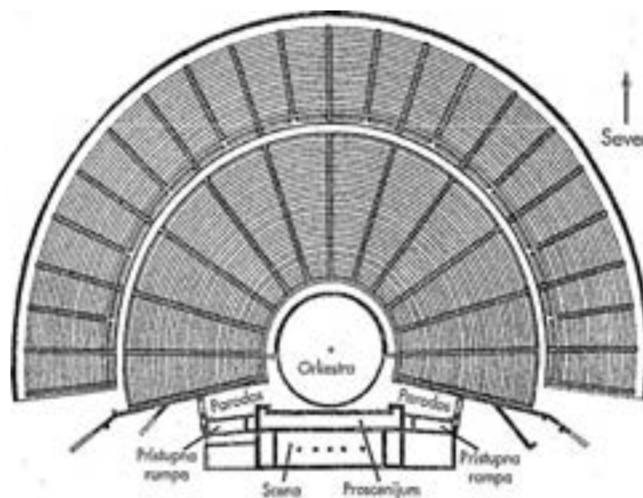
Doprinos grčke arhitekture

Grčka arhitektura bila je mnogo više od niza lepih građevina. Pažljivo sastavljeni delovi grčkih hramova odaju unutrašnju logiku, zahvaljujući kojoj oni izgledaju stabilno. Grci su se trudili da svoje hramove grade u skladu s idealom prirodne lepote, odnosno u skladu s mernim jedinicama savršeno usklađenih proporcija. (Savršen sklad bio je Grcima



180. Pozorište, Epidaur, oko 350. godine pre n. e.

isto toliko važan pojam, koliko je pojam „večnog" bio važan za Egipćane.) Sada su arhitekti mogli da stvaraju organski sklad bez kopiranja prirode i bez božanskog nadahnuća. I zato njihovi hramovi deluju kao da su živi. Taj uspeh uglavnom su postigli izražavanjem unutrašnjih sila koje deluju na građevine, poznatih pod imenom arhitektonika. U klasičnom razdoblju sile akcije i reakcije izražene su i u dorskim i u jonskim hramovima tako preciznim odnosima da je njihovo suprotstavljanje proizvelo utisak savršene ravnoteže sila i sklada dimenzija i oblika. Upravo je to pravi razlog što su tokom mnogih vekova grčki redovi smatrani istinskim idealom lepe arhitekture. Oni su tako savršeni da su ostali nenadmašeni.



181. Osnova pozorišta u Epidauru (prema Pikard–Kembridžu)

Ograničenja grčke arhitekture

Kako da objasnimo činjenicu što se grčka arhitektura nije više i u značajnijoj meri razvijala iznad stupnja koji je dostigla u vreme Peloponeskog rata? Ni intelektualni život, ni skulptura i slikarstvo, na kraju krajeva, ne pokazuju ni najmanje sklonosti ka stagnaciji u toku poslednje tri stotine godina grčke civilizacije. Ili možda pogrešno procenjujemo arhitektonska dostignuća posle 400. godine pre n. e.? Ili su, možda, u samoj grčkoj arhitekturi postojala ograničenja koja su je omela da nastavi razvoj dostignut u arhajskom i klasičnom periodu? Pomišljamo na nekoliko takvih ograničenja: veći interes za monumentalnu spoljašnjost nego za unutrašnji prostor; usredsređivanje napora na izgradnji hramova određenog tipa; zatim nedostatak zanimanja za bilo koji konstruktivni sistem složeniji od sistema vertikalnog nosača i horizontalne grede. Do kraja petog veka sve su to bile vrline. Bez njih bi veličanstvena remek-dela Periklovog doba bila nezamisliva. Ali, mogućnosti tradicionalnog dorskog hrama bile su do tada gotovo iscrpljene, na šta ukazuje i poklanjanje velike pažnje raskošnim i skupim pojedinostima.

Grčkoj arhitekturi posle Peloponeskog rata bio je potreban proboj, oživljavanje eksperimentalnog duha sedmog veka koji bi stvorio interesovanje za nove vrste građevinskog materijala, za nadsvođivanje i za unutrašnji prostor. Šta je sprečilo taj proboj? Jesu li to bili arhitektonski redovi ili više stanje duha koji ih je stvorio? Teško je odagnati sumnju da su upravo doslednost i ukočenost tih redova sprečili grčke arhitekte da se udalje od ustaljenog obrasca. Ono što je nekad

bila vrlina pretvorilo se u dogmu. Tek su kasnija razdoblja prilagodila grčke redove opeci i betonu, dopunivši ih lukovima i svodovima. Za to prilagođavanje bilo je potrebno izvršiti svojevrsno nasilje nad prvobitnim redovima, za koje Grci, čini se, nisu bili sposobni.

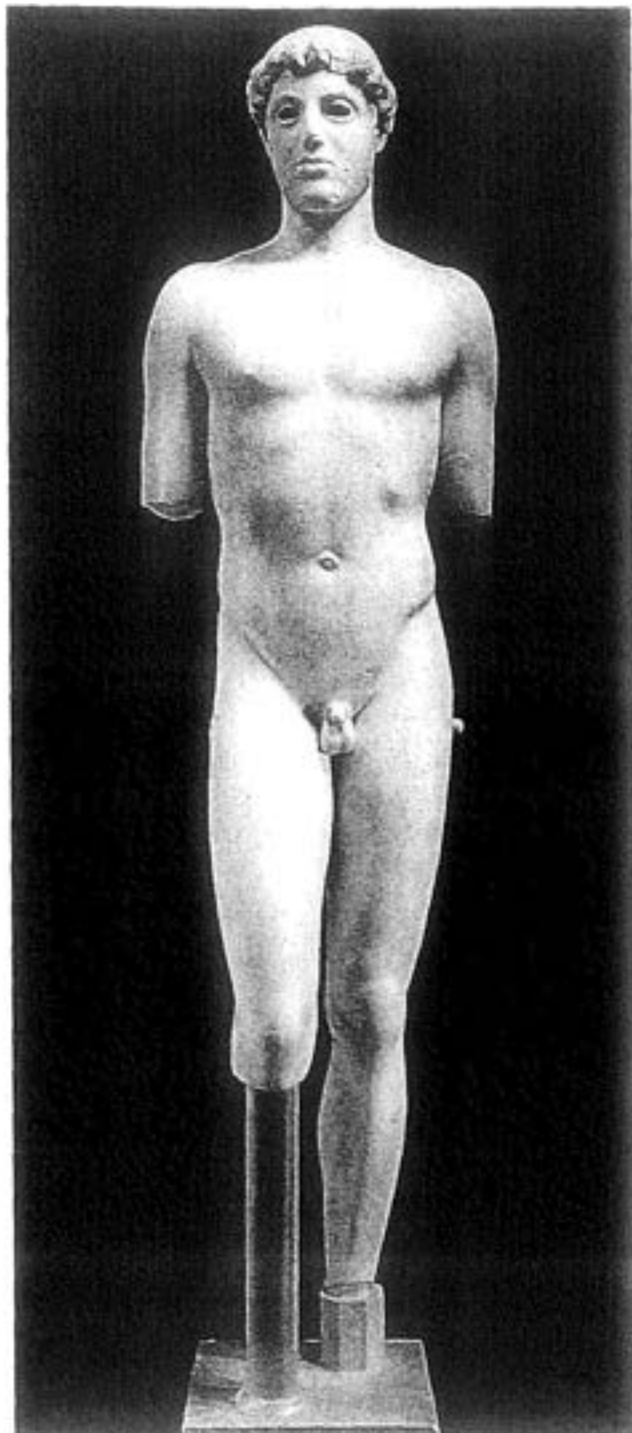
SKULPTURA KLASIČNOG RAZDOBLJA

KRITIJIN MLADIĆ. Među statuama iskopanim iz ruševina koje su Persijanci ostavili za sobom na Akropolju ističe se jedan kuros (slika 182). Verovatno je bio isklesan malo pre sudbonosne 480. godine pre n. e. Ovo izvanredno delo, često pripisivano atinskom skulptoru Kritiji i po njemu nazvano *Kritijin mladić*, razlikuje se jedva primetno od arhajskih kurosa o kojima smo ranije govorili (slike 147 i 148). Međutim, ta različitost je vrlo bitna: to je prva nama poznata statua koja *stoji* u pravom smislu reči. Naravno, i one starije figure stoje, ali samo zato što su u uspravnom položaju, tj. ne leže, ne sede, ne kleče i ne trče. Njihov stav je stav zaustavljenog koraka, dok je težina tela oslonjena podjednako na obe noge. Starije grčke statue odavale su, i nehotice, utisak vojničkog stava, kao da prikazuju vojnike u stanju pripravnosti.

Kritijin mladić takođe ima jednu nogu isturenu napred, ali mi ni za trenutak ne sumnjamo da on stoji mirno. Upravo kao i kod vojne vežbe, ovo je primer prebacivanja težine tela na jednu nogu. Kad uporedimo levu i desnu polovinu tela, otkrićemo da je stroga simetrija arhajskog kurosa zamenjena proračunatom asimetrijom. Koleno isturene desne noge niže je od kolena leve, desni bok niži je i povučen prema unutra, dok je levi viši i izbačen upolje. Ako pratimo osu tela, videćemo da to nije ravna vertikalna linija nego blago zaobljena krivulja u obliku slova S (tj. obrnutog slova S). Uzeta zajedno, ova sitna odstupanja od simetrije govore da težina tela uglavnom počiva na levoj nozi, a da desna ima ulogu elastičnog podupirača da bi telo sačuvalo ravnotežu.

KONTRAPOST. *Kritijin mladić,* dakle, ne samo da stoji nego stoji s lakoćom. Umetnik je majstorski uočio uravnoteženu asimetriju ovog opuštenog i prirodnog stava, a da ga opišemo koristimo italijansku reč *contrapposto* (protivteža). Noga koja nosi glavni deo težine tela naziva se angažovanom, druga, slobodnom. Ovi pojmovi su korisni jer ćemo od sada često imati prilike da pominjemo *kontrapost.* Bilo je to suštinsko otkriće, jer tek kad je grčki skulptor naučio da prikazuje telo u mirovanju, mogao je da istražuje dalje i prikazuje ga u pokretu. Ali, zar nismo uočili pokrete već u arhajskoj umetnosti? Naravno (vidi slike 154, 158, 160 i 161), mada su oni prilično mehanički i neelastični; njih čitamo iz stava, ali ih, u stvari, ne osećamo.

Kod *Kritijinog mladića* prvi put osećamo ne samo mir i opuštenost tela već je njegova građa tako oživljena da nas podseća na doživljaj našeg sopstvenog tela, jer kontrapost zahteva suptilnu zakrivljenost raznih delova tela: posledica savijanja slobodnog kolena jeste blago pokretanje čašice, uz to je povezana zakrivljenost kičme, pa nagib ramena. Kao i kod suptilnih pojedinosti Partenona, ove varijacije nisu vezane uz



182. *Kritijin mladić (kuros).* Oko 480. godine pre n. e. Mermer, visina 116,7 cm. Akropoljski muzej, Atina

održavanje kipa u horizontalnom položaju, ali one uveliko pojačavaju utisak životnosti. Čak i kad telo miruje, čini se sposobnim za pokret; kad je u pokretu ono zna da održi ravnotežu. Život prožima celu figuru, pa arhajski osmeh, taj „znak života", više nije potreban. Osmeh je ustupio mesto ozbiljnom, zamišljenom izrazu, tako karakterističnom za ranu fazu klasične skulpture (često nazivane strogim stilom). Kad je grčka statua bila spremna za pokret, da se tako izrazimo, postala je slobodna i da misli, a ne samo da se kreće. Ta dva vida klasične grčke skulpture nerazdvojna su.



183. *Dorifor (Kopljonoša).* Rimska kopija prema originalu, otprilike iz 450–440. godine pre n. e. Skulptor Poliklet. Mermer, visina 2 m. Narodni arheološki muzej, Napulj

Nov način uobličavanja tela koji smo prvi put uočili kod *Kritijinog mladića* doživeće svoj puni procvat za pola veka u zrelom klasičnom stilu Periklove ere. Najpoznatija statua kurosa iz tog vremena, *Dorifor (Kopljonoša)*, rad skulptora Polikleta (slika 183), poznata nam je jedino po rimskim kopijama koje su prenele samo deo lepote originala. Ipak, poređenje s *Kritijinim mladićem* otkriva neke novine. Sve je sklad komplementarnih suprotnosti. Kontrapost je sada mnogo naglašeniji. Podela tela na dve polovine vidi se na svakom mišiću, a okret glave, jedva nagovešten kod *Kritijinog mladića,* ovde je znatno izraženiji. „Radna" leva ruka u ravnoteži je s „aktivnom" desnom nogom isturenom napred, a opuštena desna ruka u ravnoteži je sa „slobodnom" levom nogom. Ta proučena ravnoteža, tačni anatomski detalji i, najvažnije od svega, skladne proporcije figure učinile su da je *Dorifor* postao uzor i otelovljenje klasičnog ideala lepote. Ideal treba da se shvati dvojako – kao savršen model i univerzalan prototip. Jedan pisac iz prošlosti nazvao je taj uzor kanonom (pravilom, merom). (Vidi Primarne izvore, br. 5, str. 213–214.)

Dorifor nije bio samo vežba iz apstraktne geometrije, niti samo otelovljenje *simetrije* (proporcije) već i *ritma* (kompozicije, pokreta). Oba ova grčka estetska principa, tj. odnosa celine i delova vode poreklo od muzike i igre (vidi tekst u okviru na str. 142–143). Vera u razum deo je grčke filozofije – od pitagorejaca koji su verovali da harmoniju svemira, sličnu harmoniji u muzici, možemo da izrazimo matematički, do Platona koji je uzeo brojeve kao osnovu učenja o idealnim oblicima, a smatrao je da se pojam lepote zasniva na proporciji. Osim toga, Polikletova vera u brojeve imala je i moralnu dimenziju: kontemplacija skladnih proporcija izjednačena je s kontemplacijom dobra. Ova uzvišena koncepcija nije bila u suprotnosti s prirodom, nego je bila nerazdvojni deo pažljive obrade oblika koja će ljudskom telu dati utisak životnosti, ali i veće stvarnosti. Klasična grčka skulptura obraća se jednako umu i oku, tako da ljudska i božja lepota postaju jedno. Ne čudi onda što su figurama sportista pobednika ponekad pridavali značenje božanstava!

Kako je *Dorifor* mogao da izgleda u bronzanom originalu možemo da pretpostavimo iz para upečatljivih figura koje su izazvale pravu senzaciju kad su pronađene u moru blizu mesta Rijačea u Italiji 1972. godine (slike 184 i 185). Njihova važnost ogleda se u odličnoj izradi i u činjenici što se retko pronalaze neoštećene monumentalne bronzane statue iz stare Grčke. Čudesno je što one još uvek imaju sačuvane oči od slonovače i stakla, bronzane trepavice i bakarne usne koje u kombinaciji s detaljnom anatomijom stvaraju utisak izvanredne životnosti. Te figure su izazov našem shvatanju grčke skulpture iz više razloga. Šta ili koga predstavljaju? Kada i gde su izrađene? Čemu su služile? Za sada još ne možemo da odgovorimo na ta pitanja, ali kad je reč o stilu i tehnici, čini se da su izrađene otprilike u isto vreme kad i *Dorifor.* Iako ih ponekad datuju u nešto raniji period, izgleda da je skulptor bio stariji umetnik vičan strogom stilu i još neprilagođen novom klasičnom periodu. (Uporedi glave figura sa Zevsovom glavom na slici 188.)

Privlačno objašnjenje nalazimo pažljivim posmatranjem statue sa slike 185 jer je slična vrlo rasprostranjenom tipu figure, i to čak i po svojim proporcijama. (Međutim, primeri neke druge statue nisu nam poznati.) Izgleda da ova statua predstavlja ratnika, a ne atletu poput *Dorifora.* Još uvek moramo da objasnimo izuzetno realističan prikaz glava, tako različit od idealizacije u čitavoj grčkoj umetnosti. Da li su statue bile oblikovane u čast dvojice junaka? Najverovatnije da je bilo tako, ali zašto onda stari istoričari nisu zapisali njihova imena? Zatim, drugih portreta iz ovog vremena nema. Možda su njihova lica izrađena drugačije jednostavno zato da bi se istakla između drugih figura u nekoj većoj grupi, iako znamo da slobodnostojeće grupe s više od dveju figura nisu zabeležene pre kraja klasičnog perioda.



184. *Ratnik A iz Rijačea*, pronađen u moru kod mesta Rijačea, Italija. Oko 450. godine pre n. e. Bronza, visina 2,03 m. Arheološki muzej,Ređo Kalabrija, Italija



185. *Ratnik B iz Rijačea*, pronađen u moru kod mesta Rijačea. Oko 450. godine pre n. e. Bronza, visina 2,03 m. Arheološki muzej,Ređo Kalabrija, Italija

To će nam možda pomoći da objasnimo zašto izgleda kao da otelovljuju tako poseban etnički tip. U pogledu koncepta one ne zadovoljavaju u potpunosti: kontrast između individualizovanih crta lica i prilično jednostavne obrade tela istovremeno zadivljuje i uznemiruje. Da li su postojale slične statue o kojima ništa ne znamo samo zato što nisu sačuvane? Naše razumevanje grčke skulpture možda je isto toliko pogrešno koliko je bilo i Geteovo, koji u svoje shvatanje grčke umetnosti nije mogao da uklopi statue iz Egine.

STROGI STIL. Predivan *Auriga (figura kočijaša)*, iz Delfa (slika 186) jedna je od nastarijih sačuvanih bronzanih statua iz grčke umetnosti, a pokazuje zašto je baš izraz *strogi stil* izabran da označi karakter grčke skulpture između 480. i 450. godine pre n. e. Verovatno je izlivena desetak godina posle *Kritijinog mladića* kao votivni dar posle trke: mladi pobednik prvobitno je stajao na dvokolicama s četiri upregnuta konja. Uprkos dugačkoj i teškoj odeći, nazire se kontrapost. Stopala su pažljivo razdvojena da bi se istakla angažovana leva noga, dok su glava i ramena blago okrenuti udesno. Odeća je stroga

Muzika u staroj Grčkoj

Iako najstariji sačuvani materijalni dokazi grčke kulture potiču iz osmog veka pre n. e., ta kultura sigurno je postojala barem četiri stotine godina pre toga, ali o tome nema dokaza. Iz osmog veka su i najstariji ostaci grčke skulpture, slikarstva i arhitekture, koliko god oni bili možda primitivni. Tu su još i počeci grčke filozofije u Miletu i, najvažnije od svega, nastanak dvaju epova *Ilijade i Odiseje* (verovatno opisuju rat koji se stvarno dogodio oko 1200. godine pre n. e.). Epovi se pripisuju Homeru koji je živeo u Maloj Aziji, a pevao ih je uz pratnju lire. To jedinstvo reči i muzike, otelovljeno u mitskom pesniku, pevaču i sviraču Orfeju čija je muzika, kažu, pomerala kamenje, bilo je trajno obeležje grčke poezije i drame.

Rana grčka muzika kakvu su pevali pesnici bila je vrlo štura, a nazivala se stitskom: melodije su imale samo tri ili četiri tona pevana repetitivno u stihovima jednostavnog ritma i uvek jednake dužine. Postojao je i oblik strofa koje su mogle biti zatvorene (kratke, s nekoliko osnovnih metričkih oblika i jasne strukture) ili otvorene (veći, složeniji oblik, bez čvrstog metra). Rana vokalna muzika u Grčkoj izvodila se uz pratnju lire s nekoliko žica („lirska" poezija pevala se uz liru) ili primitivnog oblika aulosa, instrumenta od trske sličnog oboi koji se uvek svirao u paru. Harfa, uvezena iz Lidije i Jonije u Maloj Aziji, bila je instrument koji je volela pesnikinja Sapfo s Lezbosa (početkom šestog veka pre n. e.), a uglavnom je ostala ženski instrument iako ju je svirao i Alkej.

Rana grčka muzika zasnivala se na samo četiri tona i bila je u obliku tetrakorda. U početku je bila vođena „enharmonijom" (u melodiji), što znači da su dva unutrašnja tona (pokretačka) bila niža od dvaju spoljašnjih (stajaćih), a razdvajala ih je četvrtina tona. U petom veku pre n. e. nastao je hromatizam u kojem su pokretni tonovi tetrakorda odvojeni polutonom. Lakša za izvođenje, ova muzika bila je brzo prihvaćena. Hromatizam je do kraja četvrtog veka pre n. e. gotovo potpuno istisnuo enharmoniju. Još je lakša bila dijatonska lestvica s celim tonovima i polutonovima, a od tog vremena koristila se u kasnoj grčkoj muzici kao i u većini zapadne muzike. Dva uzastopna tetrakorda povezana su zajedničkim tonom u lestvicu od sedam tonova, iz čega je nastala standardna kitara sa sedam žica (lira). Tek je početkom sedmog veka pre n. e. Terpander proširio lestvicu na modernu oktavu (osam tonova). Ali su podudarni intervali i dalje ostali četvrti i peti (kvarta i kvinta), a ne treći i peti (terca i kvinta) koji se koriste danas.

Sa svojim nejednakim intervalima ove lestvice bile su osnova modusa. Iako je lako rekonstruisati note, svaki modus ima posebne ritmove, metriku i melodiju koji mu daju specifičan karakter (etos), ali o njima možemo samo da nagađamo, jer nam je od grčke muzike ostao samo 51, uglavnom kasni, fragment uz koje je sačuvano vrlo malo – ali vrlo bitne – teorije. Standardni modusi bili su: dorski za prizivanja, oplakivanja, tragedije i horske pesme; frigijski koji je u Atinu uveo Sofokle, a koji je, prema filozofu Platonu (427?–347. godine pre n. e.), po svojim karakteristikama bio vedar i pobožan ili pak divlje emotivan (orgijastičan), kako ga je opisao Aristotel (384–322. godine pre n. e.); lidijski, „nežni" modus pesnika Anakreonta (oko 570–485. godine pre n. e.) za gozbe, nastao možda iz Olimpijevih melodija za aulos napisanih krajem osmog veka pre n. e.; miksolidijski, vrlo emotivan modus pogodan za oplakivanje koristila je Sapfo, a bio je, uz dorski, glavni tragični modus pre Sofoklovog doba; i jonski, lagani modus izveden iz azijskih tužbalica, takođe podesan za tragediju. Svi drugi modusi verovatno su izvedeni iz ovih pet, a njihova imena svedoče nam da je Grčka bila velika multikulturna etnička i muzička zajednica. Po čitavoj Grčkoj postojali su suparnički muzički centri. Sparta i Lezbos prednjačili su u sedmom veku, u šestom ih je nasledio Argos, a oko 450. godine pre n. e. Sirakuza je postala glavni centar grčke muzike, iako je Teba zadržala vođstvo u muzici za aulos.

Modusi su se menjali s modulacijom lestvice, ključa i etosa. Muzika je postajala sve složenija s razvojem instrumentalne muzike. Ona je nastala u Frigiji krajem osmog veka pre n. e., s prvim sviračem aulosa (*aulete*) Olimpijem ili Hijagnom (Agnis), a muzika je očigledno bila visokog kvaliteta kad je uvrštena u takmičenje frulaša (*agones*) na Frigijskim igrama 586. godine pre n. e. na kojima je pobedio Sakada iz Argosa. Prvo takmičenje kitarista uvršteno je u frigijske igre posle 28 godina. Muzika više nije bila vezana uz reči i slobodno se razvija u nove i sve složenije oblike. Njen se karakter takođe promenio i skrenuo prema ekstatičnoj, „zavijajućoj" muzici kakvu i danas čujemo na Bliskom istoku. Do sredine petog veka pre n. e. naglasak je bio na virtuoznosti, što je svakako uticalo i na vokalnu muziku. Pindar (518? – oko 438. godine pre n. e.), veliki kompozitor oda (muzike za hor), naglašavao je složenost i raznolikost svoje muzike. Razvoj je dostigao vrhunac krajem petog veka pre n. e. s Melanipidom iz Melosa, kompozitorom izražajne vokalne muzike oblikovane i usklađene prema rečima, i Timoteja iz Mileta čiji *Persijanci* zvukovima i bojom nagoveštavaju *Bitku kod Isa* (slika 199). Ove novine su, međutim, doživele oštre napade konzervativaca, koji su branili jednostavnost i dostojanstvenost starih, a napadali nove, takozvane iskvarene stilove kojima se navodno ugađalo prizemnom ukusu običnog sveta. Nakon što su u šestom veku pre n. e.

napravljeni tehnički savršeniji lire i aulosi na kojima su se bez naknadnog podešavanja mogli menjati modusi javila se potreba za jedinstvenim lestvicama. Prvi takav koherentni sistem u četvrtom veku sačinio je Aristotelov učenik Aristoksen iz Tarenta. Njemu pripisujemo i lestvicu od 13 tonova koju je zamenio „savršeni sistem" od 15 tonova, i to uprkos Ptolemejevim nastojanjima u drugom veku pre n. e. da taj broj ponovo smanji na sedam. Čudno je što se veliko razdoblje grčke muzike vrlo brzo završilo. Početkom četvrtog veka pre n. e. kompozitore su istisnule izvođačke zvezde s delima iz prethodnih perioda.

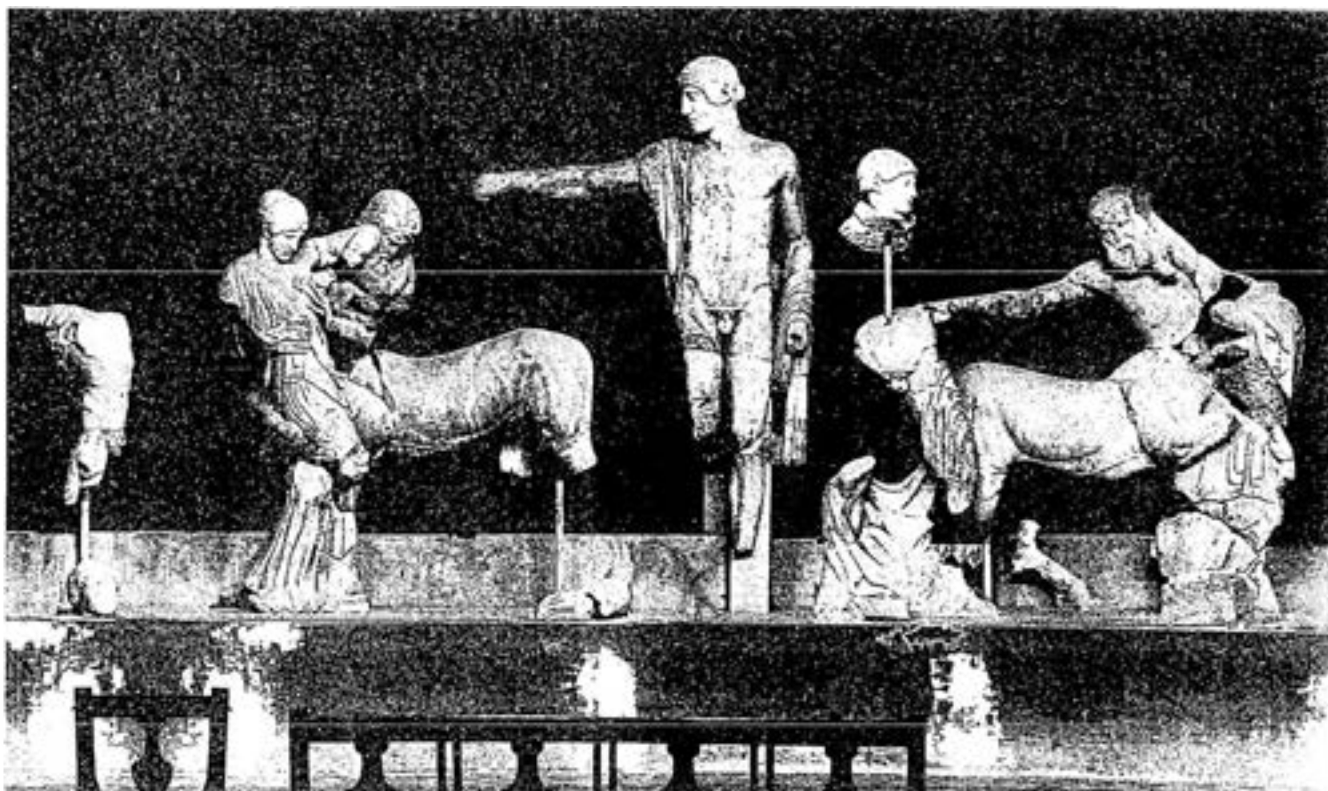
Muzika je starim Grcima bila vrlo važna. Reč *muzika* potiče od reči *muse*, personifikacije i nadahnuća devet grana umetnosti i nauke. Govorilo se da je „muzikalan" čovek bio obrazovan čovek. Muzika je preko filozofije bila u bliskoj vezi s umetnošću. Pitagora (oko 582. – oko 507. godine pre n. e.) verovao je da je svemir uređen sistemom brojeva, a njemu se pripisuje otkriće da je raspon oktave tačno pola dužine sledeće žice na monokordu, iako je do tog saznanja možda došao Simos, teoretičar iz petog veka. Takođe u šestom veku, Epigon je koristio citru podeljenu na četvrt-tonove da bi odredio odnos među modalnim lestvicama. Od tada se grčka estetika kao grana formalnih filozofskih istraživanja zasniva na veri u postojanje harmonskih proporcija, bez obzira na to što se muzička teorija uglavnom i dalje zasnivala na tonskim intervalima koji nisu u jednostavnim međusobnim matematičkim odnosima. Važnost odnosa uvideo je veliki filozof Platon kome takođe dugujemo izraz „muzika sfera", a koju predstavlja osam sirena povezanih sa osam tonova standardne dijatonske lestvice.

U petom veku pre n. e. grčki skulptori težili su da svoja dela ispune unutrašnjim životom dajući im *rhythmos* (kompoziciju, pokret) i *symmetriju* (proporcije), osobine preuzete iz muzike i igre, i ispunjene snažnim filozofskim značenjem. Za Platona i Aristotela, učitelja Aleksandra Velikog, sama lepota bila je otelovljenje etičkih vrednosti pa je imala obrazovnu ulogu. I ta koncepcija proistekla je iz muzike. Prvi ju je nagovestio Damon, Periklov učitelj, četrdesetih godina petog veka pre n. e. u svojoj sveobuhvatnoj teoriji modusa prema njihovim izražajnim efektima i delovanju na ljudsku prirodu. Damon je upozoravao da revolucija u muzici znači zlo za društvo, a tu ideju preuzeo je i Platon koji je muziku učio od Damonovog učenika Drakona.

Pojam muzičkog etosa naročito su istraživali epikurejci, ali on je svoj vrhunac dostigao s Ptolemejem, čiji se sistem kosmičkih proporcija zasnivao na njegovom verovanju u „harmoničnost" duše.



186. *Figura kočijaša (Auriga)*, iz Apolonovog svetilišta u Delfima. Oko 470. godine pre n. e. Bronza, visina 180 cm. Arheološki muzej, Delfi



187. Fotografska rekonstrukcija (delimična) *Bitke između Lapita i kentaura*, sa zapadnog timpanona Zevsovog hrama u Olimpiji. Oko 460. godine pre n. e. Mermer, nešto veće od prirodne veličine. Arheološki muzej, Olimpija

i jednostavna, iako je u poređenju s arhajskom mekša i savitljivija. Osećamo (možda prvi put u istoriji skulpture) da je postignut istinski prirodni pad tkanine.

Telo i odeća svedoče o preobražaju u razumevanju funkcionalnih odnosa, tako da je svaki nabor uobličen snagama koje deluju na nj: to su sila teže koja vuče nadole, oblik tela ispod odeće i pojasevi ili trake koje naborima ograničavaju pad. Na licu se čita zamišljen, pomalo odsutan izraz koji smo videli i kod *Kritijinog mladića,* ali obojeni umeci za oči (srećom sačuvani) i ovlaš otvorene usne daju mu malo življi izraz. Držanje čitave figure izražava svečanu ozbiljnost događaja čiju uspomenu slavi, budući da su trke dvokolica i slična takmičenja u to vreme bila takmičenja za naklonost bogova, a ne sportski događaji u savremenom smislu.

ZEVSOV HRAM, OLIMPIJA. Najveća skulpturalna grupa u „strogom stilu" nalazila se na timpanonima Zevsovog hrama u Olimpiji. Izrađena je oko 460. godine pre n. e., a sada je izložena u tamošnjem muzeju. Na zapadnom, zrelijem timpanonu, prikazana je pobeda Lapita nad kentaurima. Kentauri su bili potomci Iksiona, kralja Lapita, i varljivog lika Here koju je Zevs načinio od oblaka. Iksion je pokušao da zavede Heru na Olimpu gde ga je Zevs doveo da okaje grehe zbog ubistva tasta kome nije želeo da plati za devojku. Kažnjen je za bezbožnost tako što je zauvek razapet za plameni točak u Tartaru. Kao polubraća Lapita, kentauri su pozvani na venčanje lapitskog kralja Piritoja i Hipodamije, ali kako su bili napola životinje, opili su se i potukli s Lapitima, koji su ih na kraju savladali.

Radnja se odvija pod okriljem Apolona u središtu kompozicije (slika 187). Njegova figura deo je drame, ali je ipak iznad nje. Ispružena desna ruka i okret glave pokazuju njegovu aktivnu uključenost. On želi pobedu, ali, kako i priliči bogu, fizički ne pomaže da se ona ostvari. Ipak, oseća se napetost, sva snaga ujedinjena je u tom snažnom telu, što njegovo naoko mirno lice čini dvostruko upečatljivim. Oblici su masivni i jednostavni, mekih kontura i talasavih, širokih površina. U grupi kralja kentaura Euritiona koji je uhvatio Hipodamiju vidimo još jedan vrhunac strogog stila. Strasna borba izražena je ne samo radnjom i pokretima nego i osećanjima koja se ogledaju na licu kentaura čiji je bol i beznadežan napor u naglašenoj suprotnosti sa stoičkim mirom na ženinom licu.

Grci su stavom i izrazom prenosili karakter i osećanje unutrašnjeg bića, a s njima i *arete* (izuzetnost ili vrlinu). Suprotstavljanjem kentaura i ljudskih učesnika timpanon sugeriše jasnu moralnu razliku i izraz apolonske plemenitosti. Dakle, istinski je junak Apolon, bog muzike i poezije, jer on vodi brigu da pobedi racionalnost. Uopšteno govoreći, zabat predstavlja pobedu čovekove racionalne i moralne snage nad njegovom animalnom prirodom. Još određenije rečeno, timpanon je simbolički prikaz vojne pretnje Persijanaca pod Darijem i njegovim sinom Kserksom Prvim koje je atinska mornarica odbila kod Maratona, a združene grčke snage u Termopilskom klancu 480. godine pre n. e.



188. *Zevs.* Oko 460–450. godine pre n. e. Bronza, visina 2,08 m. Narodni arheološki muzej, Atina

POKRET U SKULPTURI. Nijedan arhajski umetnik ne bi umeo da poveže figure Hipodamije i kentaura u tako zbijenu grupu isprepletanih pokreta. Napregnuta radnja već je prikazivana u skulpturi na timpanonu kasnog arhajskog perioda (vidi slike 160 i 161). Međutim, iako su tehnički klesane trodimenzionalno, te skulpture ne stoje slobodno. One su neka vrsta visokog reljefa jer su načinjene tako da se gledaju naspram pozadine i samo iz jednog pravca. Neuporedivo veći izazov bio je kako da se izrazi sloboda pokreta u istinski slobodnim skulpturama. Ne samo što se to protivilo veoma staroj tradiciji koja je figurama odricala pokretljivost nego se to odmrzavanje oblika moralo izvesti tako da se očuva celokupna ravnoteža i samodovoljnost figura. Problem se nije mogao rešiti sve dok nije ustanovljen sistem kontraposta, ali kad je to rešeno, više nije bilo poteškoća.

Velike slobodno postavljene statue u pokretu najvažnije su dostignuće strogog stila. Najlepša figura te vrste izvađena je iz mora blizu grčke obale (slika 188): veličanstvena figura nagog muškarca u bronzi predstavlja Zevsa kako baca munju. Ovde stabilnost usred akcije ostavlja utisak istinske veličanstvenosti. Stav je atletski, ali nije to samo zaustavljena faza neprekidnog niza pokreta već, mnogo više, zadivljujući gest koji odaje moć jednog boga.

Nekoliko godina posle statue *Zevsa* Miron je stvorio svoju čuvenu bronzanu statuu *Diskobola (Bacača diska)* čija slava može da se uporedi s *Doriforovom.* Kao i *Dorifor,* i *Diskobol* nam je poznat jedino iz rimskih kopija (slika 189). (Vidi Primarne izvore, br. 5, str. 213–214.) Ovde je problem kako da se niz pokreta zgusne u jedinstven, opušten stav bez zamrzavanja bio mnogo složeniji. Gornji deo tela morao se snažno izviti da bi ruke bile u istoj ravni s pokretom nogu. Poza *Diskobola* prenosi suštinu radnje predstavljene izvijenošću tela u savršenoj ravnoteži. (Kopija, možda, daje naglašeniji i manje uravnotežen utisak od originala.)

KLASIČNI STIL. *Diskobol* nas dovodi do samog praga druge polovine veka, do ere zrelog klasičnog stila. Ovladavanje pokretom slobodne statue imalo je oslobađajući uticaj i na

Pozorište u staroj Grčkoj

Grčka tragedija povezala je ne samo reči i muziku nego i igru, odražavajući tako svoje poreklo u obredima nazvanim ditirambi koji su nastali u devetom veku pre n. e. kao deo orgija priređivanih četiri puta godišnje u slavu boga vina Dionisa (vidi str. 113). (*Tragedija* je na starogrčkom značila pesmu jarca.) Ove pozorišne predstave improvizovale su se sve do početka šestog veka pre n. e., kad ih je u pisanom obliku počeo da beleži Arion iz Korinta (oko 625–585. godine pre n. e.), koji je tvrdio da je upravo on stvorio komediju. Glavni pomak u razvoju grčkog pozorišta napravljen je 534. godine pre n. e., kad su u Atini igre prerasle u Dionizijski festival i kad je uvedeno prvo dramsko takmičenje. Pobednik je bio Tespis, čijom je zaslugom uz već postojeći pevani tekst, u dramu uveden i govoreni. (Tespis je bio prvi glumac i u njegovu čast koristi se izraz *tespijan,* a označava glumce i glumice.) Nažalost, iako je bilo zapisano više od 1.000 drama, sačuvana je samo 31. Napisala su ih četiri atinska pisca iz petog veka pre n. e., a svaki od njih bio je ličnost za sebe. Tako je Eshil (oko 523–456) bio filozofski usmeren, Sofokle (oko 496–406) najdublje psihološki uronjen, a Euripid (oko 480–406) najsavremeniji i najuzbudljiviji, iako i najmanje vešt. Uprkos velikim razlikama, svi su koristili mitove i istoriju koje su prema svojim potrebama slobodno menjali.

U početku je autor bio i glavni glumac, ali je ta praksa postala nepotrebna i nepoželjna nakon što je Eshil uveo drugog glumca, a Sofokle i trećeg. Osim pisanja i režiranja, svaki autor bio je odgovoran i za muziku u svojoj drami, za obučavanje glumaca i hora i osmišljavanje koreografije za godišnja takmičenja. Čak i kad se broj igara s vremenom povećao, gluma nikad nije postala zanimanje u pravom smislu reči, a hor se uvek sastojao isključivo od amatera iako su njihove probe bile vojnički stroge. Uprkos samo delimično sačuvanim ostacima, znamo da su mnoge grčke tragedije imale muzičku podlogu: grčki hor, na primer, pevao je svoje stihove praćen muzikom, krećući se pozornicom složenim koreografskim pokretima. Iako je Sofokle uveo nove muzičke oblike, a Euripid se zalagao za hromatizam, drama je u muzičkom smislu pratila stil ditiramba i svirača kitare. Agaton, pobednik prvog takmičenja u tragediji godine 416. pre n. e., bio je istinski modernista, poznat po senzualnim i složenim melodijama.

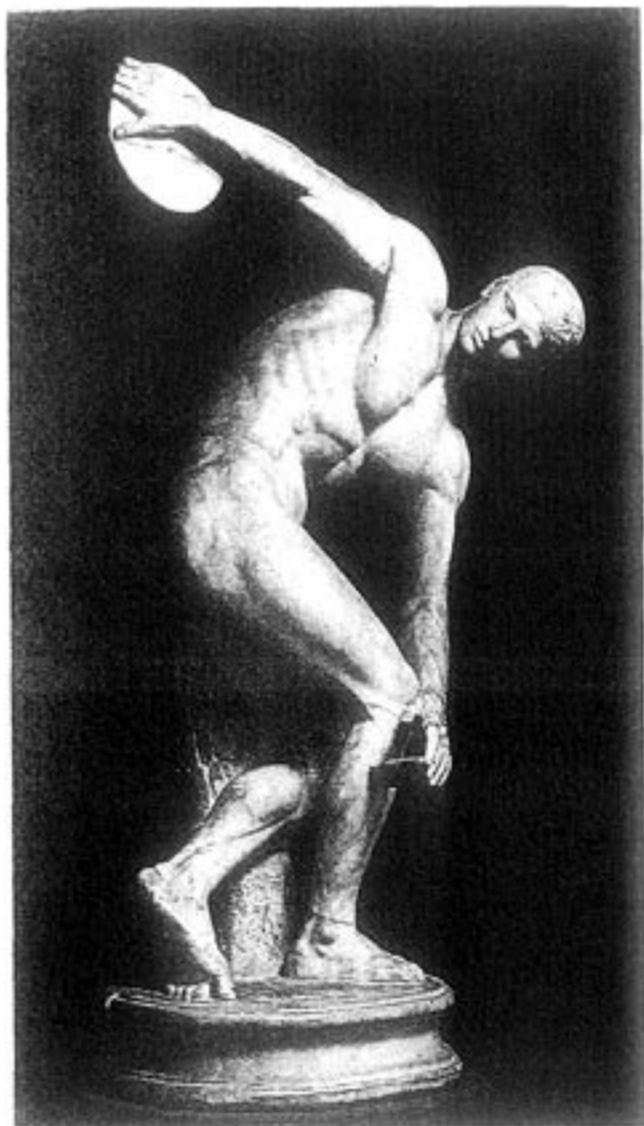
Naše shvatanje grčke tragedije zasniva se na Aristotelovoj *Poetici* nastaloj na osnovu njegovih predavanja na atinskoj akademiji oko 336. godine pre n. e. Njegova istraživačka priroda tražila je da sve bude predmet sistematskog filozofskog razmišljanja. Aristotelovi argumenti proizlaze iz uverenja da je tragedija najviši oblik drame, a da je Sofoklov *Kralj Edip* njen najvažniji predstavnik. Njegova teorija temelji se na složenoj ideji podražavanja (*mimezis*), pod kojom podrazumeva „ne i suviše ljudsko već životno", a što je gledaocu preneseno zapletom, rečima, pesmom, kostimima i kulisama. Zaplet je duša tragedije jer se njime otkriva moralna priroda protagonista (*etos*). Kod „složenih" drama glumac stiče novo saznanje (*peripetija*) koje donosi obrt sudbine, nastalo kao posledica zablude (*hamartija*), a ne loše namere. Da bi zaplet bio uspešan, on mora da sadrži jedinstvo radnje i da se po mogućnosti odvija u jednom danu ali ne i na jednom mestu, kako su tvrdili kasniji teoretičari. Pojam bezobzirne oholosti (*hibris*), pripisivan Aristotelu, nigde se u *Poetici* ne može naći, dok je važnost emotivnog pročišćenja (*katarza*) preuveličana zahvaljujući Zigmundu Frojdu, osnivaču psihoanalize početkom dvadesetog veka.

Komediju je predstavljala prilično vulgarna igra satira, daleki predak savremenog burlesknog teatra, a čini se da ju je krajem šestog veka pre n. e. stvorio Pratinas. Jedini sačuvani primeri komedije jesu Euripidovi *Kiklopi* i fragment iz Sofoklovih *Tragača,* obe parodije tragičnih drama. Potpuno drugačije po karakteru, a možda i po poreklu, jesu Aristofanove (oko 448. – oko 388. godine pre n. e.) komične drame, u kojima se tumače aktuelni događaji: društvo, politika, rat i književnost. Njegovoj bespoštednoj satiri nijedna tema nije bila sveta. Omiljene mete bili su filozofi i kolege dramatičari. Od starijih grčkih komedija nije sačuvano ništa, ali iz drugih izvora znamo da im je glavna tema bio svakodnevni život srednjeg staleža.

Pomalo je neočekivano što je likovna umetnost dala tako mali doprinos grčkom pozorištu, jer je ono vrlo retko koristilo scenografiju. (Izraz dolazi od reči *skena,* a znači kućicu u kojoj su glumci presvlačili kostime.) Scensko slikarstvo počelo je da se primenjuje oko sredine petog veka pre n. e., a naizmenično se pripisuje Eshilu i Sofoklu. Rimski arhitekt i istoričar iz prvog veka pre n. e., Vitruvije, piše da se scensko slikarstvo sastojalo od arhitektonskih kompozicija na ravnoj površini; koristili su se oslikani panoi (*pinakes*) i trouglaste prizme (*periaktoi*) koje su se mogle okretati. Međutim, poput rimskog pesnika Horacija koji je takođe pisao o grčkoj tragediji i komediji, i Vitruvije je klasičnu istoriju očigledno posmatrao očima Rimljanina. U stvarnosti, grčka scenografija bila je verovatno vrlo jednostavna, a promene minimalne. Novosti, kao na primer iluzionizam, ponekad pripisivan grčkim scenografima, pojavio se mnogo kasnije, tek u rimsko doba, i to ne mnogo pre samog Vitruvija.

skulpturu na timpanonima kojoj je podarilo prostornost, gipkost i uravnoteženost. *Niobida na umoru* iz četrdesetih godina (slika 190) klesana je za timpanon dorskog hrama, ali je tako raskošno trodimenzionalna, tako savršeno slobodna skulptura da nam je teško da uopšte naslutimo njenu prvobitnu namenu. Prema legendi, Nioba je ponizila Apolonovu i Artemidinu majku hvališući se sa sedmoricom svojih sinova i sedam kćeri, na šta je ovo dvoje bogova pobilo svu njenu decu. Skulptura prikazuje pokleklu Niobidu u trku, pogođenu u leđa. Snaga je napušta dok pada na zemlju pokušavajući da izvuče smrtonosnu strelu. Nagli pokret ruke prouzrokovao je da joj sklizne haljina.

Nagota njenog tela dramsko je sredstvo, a ne neophodni deo priče.



189. *Diskobol (Bacač diska).* Rimska kopija u mermeru prema bronzanom originalu. Oko 450. godine pre n. e. Miron. Prirodna veličina. Muzej Termi, Rim



190. *Niobida na umoru.* Oko 450–440. godine pre n. e. Mermer, visina 150 cm. Muzej Termi, Rim

Niobida je najstariji poznati veliki ženski akt u grčkoj umetnosti. Umetnikov glavni cilj bio je da prikaže prelepo žensko telo u napetoj akciji koja je do tada bila rezervisana samo za muške aktove. Ali ne smemo pogrešno da protumačimo nameru. Nije reč o težnji da se da samo fizički vid događaja već je umetnik želeo da ujedini pokrete i osećanja kako bi posmatrač osetio patnju koju je okrutna sudbina namenila žrtvi. Gledajući *Niobidino* lice, osećamo da je prvi put ljudsko osećanje izraženo podjednako rečito na licu kao i na ostatku figure.

Kratko podsećanje na ranjenog ratniku iz Egine (slika 160) pokazaće nam koliko je bio različit prikaz agonije u skulpturi pre samo pola veka. Ono što *Niobidu* razdvaja od sveta arhajske umetnosti jeste osobina sažeta u grčkoj reči *patos (pathos)*, što znači patnja, ali to je patnja koja se podnosi dostojanstveno, tako da smo duboko dirnuti, a ne užasnuti. Kasna arhajska umetnost doseže ponekad tu osobinu, na primer u grupi Eosa i Memnona (slika 145). Ali se prava snaga patosa oseća tek u klasičnim delima kao što je *Niobida.* Da bismo procenili fantastični razvoj grčke monumentalne skulpture koju smo pratili od njenih početaka, dva veka pre toga, uporedićemo *Niobidu* s najstarijom poznatom figurom s timpanona hrama na Krfu, Gorgonom (slika 154). Tada ćemo odjednom shvatiti da te dve figure, iako predstavljaju različite svetove, pripadaju istoj umetničkoj tradiciji. I *Niobida* se odlikuje pozom u obliku vrteške, iako je njeno značenje sada potpuno drugačije. Kad jednom shvatimo da njena poza potiče iz mnogo starijeg doba, bolje ćemo razumeti zašto je *Niobida,* uprkos svojoj patnji, tako monumentalno uzdržana.

PARTENON. Najveća i najveličanstvenija sačuvana grupa klasične skulpture sastoji se od ostataka mermernih ukrasa koji su nekad krasili timpanone Partenona, iako je većina, nažalost, oštećena. Većinu skulptura sakupio je lord Elgin između 1801. i 1803. godine. „Elginove mermerne skulpture" danas se nalaze u Britanskom muzeju u Londonu. Središnji delovi obaju timpanona potpuno su propali, a samo su ugaone



191. *Dionis*, sa istočnog timpanona Partenona. Oko 438–432. godine pre n. e. Mermer, natprirodna veličina. Britanski muzej, London



192. *Tri boginje*, sa istočnog timpanona Partenona. Oko 438–432. godine pre n. e. Mermer, natprirodna veličina. Britanski muzej, London

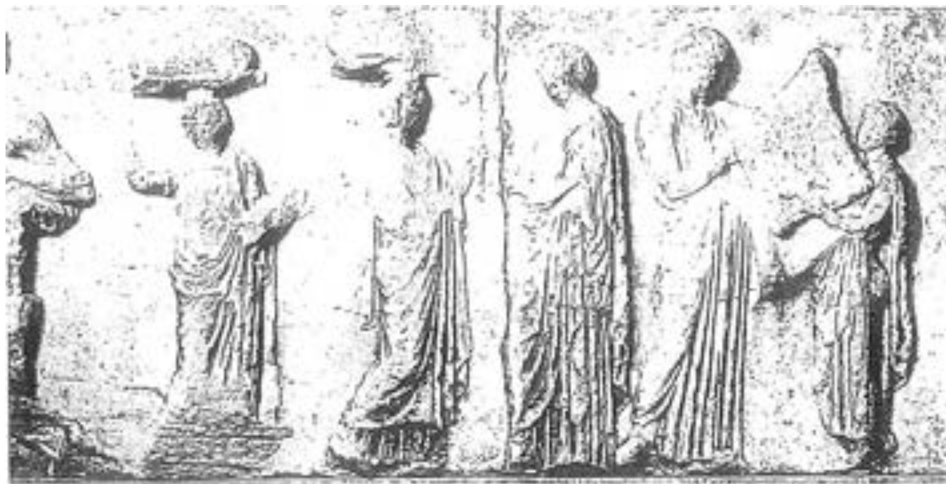
figure sa istočnog dovoljno očuvane da nam prenesu nešto od lepote cele kompozicije. One predstavljaju različita božanstva, uglavnom u sedećem ili ležećem stavu, dok posmatraju rođenje Atene iz Zevsove glave (slike 191 i 192). (Zapadni timpanon prikazivao je borbu između boginje Atene i Posejdona za grad Atinu.)

Još više nego u *Niobidi na umoru*, divimo se prostornosti, savršenoj lakoći pokreta, čak i kod ležećih figura. U njima nema ni nasilja, ni patosa, niti bilo kakve radnje, samo duboko proživljena poezija življenja. Isto se može reći i za opušteno muževno Dionisovo telo i za meke obline triju parki obavijene tankim haljinama koje slobodno padaju niz telo. Iako sve tri sede ili napola leže, zakrenutost njihovih tela ispod bogatih nabora odeće daje utisak pokreta, a ne statičnosti. „Vlažna" odeća (pripijena uz telo) povezuje ih u jedan jedinstven pokret pa se čini kao da upravo nameravaju da ustanu.

Skulpture su tako osmišljene u prostoru da se čini kao da oko sebe stvaraju svoju sopstvenu atmosferu prostora. Teško ih je zamisliti postavljene u okvir timpanona. Očigledno je da je i veliki majstor kome je uspelo da stvori tako žive figure osećao nepodesnost njihovog položaja, ali kompozicija



193. Žak Kare. Crteži istočnog timpanona Partenona, 1674. Nacionalna biblioteka, Pariz



194. *Žrtvovanje kćerki kralja Erehteja,* sa istočnog friza Partenona. Oko 440. godine pre n. e. Mermer, visina 109,3 cm. Britanski muzej, London

u celini (slika 193) nagoveštava da trouglasti oblik timpanona nije ništa drugo nego čisto fizičko ograničenje. Tako su dve konjske glave smeštene pod oštrim uglovima, pored Dionisovih nogu i nogu polulezećih boginja. Konjske glave trebalo bi da podsećaju na dvokolice izlazećeg sunca i bledog meseca koje poniru ispod prostora timpanona, ali vizuelno, glave su samo dva fragmenta koje je okvir proizvoljno presekao. Jasno je da se približavamo onom trenutku kad će timpanon biti potpuno odbačen kao žarište grčke arhitektonske skulpture. U stvari, skulptorski ukrasi kasnijih građevina nalaze se na mestima na kojima mogu bolje da se sagledaju.

Za friz Partenona, neprekidnu traku reljefa dugu 160 metara (slika 170), dugo se mislilo da prikazuje povorku u čast boginje Atene u prisustvu drugih bogova s Olimpa. Prema novijoj teoriji glavna scena prikazuje žrtvovanje tri ćerke kralja Erehteja, kako je tražila proročica iz Delfa, da bi grad Atina bio spasen od neprijatelja, iako je sam kralj nestao posle pobede nad Posejdonovim sinom Eumolpom (slika 194). Tema je za grad bila posebno važna posle pobede nad Persijancima koji su obeščastili stari Atenin hram. Ta scena takođe uklapa friz u ostali deo skulptorskog programa Partenona koji uključuje borbu Atene i Posejdona i pomaže nam da objasnimo zašto je hram Erehtejon sagrađen na Akropolju. Nije nevažno što je friz izrađen isto tako majstorski kao i skulpture na timpanonu. I friz je bio podređen arhitekturi pa je samim tim bio manje izražajan. Sigurno je da je zbog slabog osvetljenja i smeštaja odmah ispod tavanica bilo teško razaznati pojedinosti. Dubina i oblikovanje reljefa nisu bitno drugačiji od onih na Sifnijskoj riznici (slika 157 i 158), ali iluzija prostora i zaobljenost oblika ovde je postignuta sa suverenom lakoćom. Najznačajnija osobina friza na Partenonu jeste ritmička gracioznost kompozicije, naročito u energičnom pokretu grupe konjanika.

Metope su iz četrdesetih godina petog veka i bitno se razlikuju od ostalih skulptorskih ostvarenja na Partenonu, i to prikazima burnih akcija. Već smo se ranije sreli s dvema temama: borbom između bogova i divova i bitkom između Lapita i kentaura (vidi slike 158 i 187). Međutim druge dve teme daju nam ključ za razumevanje njihovog značenja. To su Grci u pljački Troje i Grci u borbi s Amazonkama koje su, prema legendi, oskrnavile Akropolj. Čitav ciklus proširena je alegorija atinskih pobeda nad Persijancima koji su takođe uništili Akropolj. Ali umesto da rat prikaže kao istorijsku činjenicu, grčki umetnik namerno ga je umotao u mit i legendu kako bi ishod objasnio kao nešto što je predodređeno.

Iako metope ne predstavljaju koherentan program i razlikuju se u kvalitetu izvođenja, najbolje od njih, kao što je scena borbe Lapita i kentaura (slika 195), imaju silnu dramsku snagu sličnu onoj na timpanonu u Olimpiji dvadesetak godina ranije (vidi sliku 187). Naš skulptor bio je vrlo uspešan u rešavanju teškoća koje postavlja metopa. Budući da je metopa smeštena visoko iznad zemlje gde se jedva videla, figure ispunjavaju gotovo sav ograničeni prostor, a klesane su tako duboko da su skoro trodimenzionalne. Iako



195. *Lapit i kentaur*, metopa na južnoj strani Partenona. Oko 440. godine pre n. e. Mermer, visina 142,2 cm. Britanski muzej, London



196. *Nike*, s balustrade hrama Atene Nike. Oko 410–407. godine pre n. e. Mermer, visina 106,7 cm. Akropoljski muzej, Atina

radnja deluje pomalo usiljeno u obe poze i izrazu, majstorski je komponovana kako bi se postigla maksimalna jasnoća i izražajnost.

FIDIJA. Ko je zaslužan za ovaj veličanstveni niz skulptura? Dugo su ih dovodili u vezu s Fidijom, glavnim nadzornikom svih umetničkih radova koje je naručivao i plaćao Perikle. (Vidi Primarne izvore, br. 12, str. 216.) Prema zapisima starih pisaca, Fidija je bio čuven po kolosalnoj statui boginje Atene, izrađenoj od slonove kosti i zlata i smeštenoj u celi Partenona, kao i po kolosalnoj skulpturi Zevsa u istoj tehnici namenjenoj njegovom hramu u Olimpiji. Postojala je i velika bronzana statua Atene, a stajala je na Akropolju okrenuta prema Propilejima. Nijedna statua nije sačuvana, a male kopije iz kasnijih vremena nisu dovoljne da bismo otkrili bilo šta o umetnikovom stilu. Teško je poverovati da su tako velike statue, opterećene posebnom ulogom kultnih likova i zahtevne tehničke obrade, bile ispunjene onom vitalnošću kakvu nalazimo na „Elginovim mermernim skulpturama". Divljenje koje su izazivale bilo je verovatno rezultat njihove veličine, skupoće materijala i atmosfere pobožnosti koja ih je okruživala. Dakle, Fidija kao umetnička ličnost ostaje neuhvatljiv. Možda je bio samo vrlo spretan koordinator i nadzornik, ali je verovatnije da je bio genije koji može da se poredi s Imhotepom (vidi str. 64–65), sposoban da izrazi ideje koje su vodile njegovog zaštitnika Perikla.

Izraz *Fidijin stil* koji služi da opiše skulpture s Partenona nije ništa drugo nego zgodna oznaka. Nesumnjivo, reč je o velikom broju umetnika, jer su friz i timpanoni završeni za manje od deset godina (oko 440–432. godine pre n. e.). Tačnost tog izraza dovodi se u pitanje, ali ne i njegova praktičnost. Fidijski ideal nije bio samo umetničke prirode već se taj ideal, bez sumnje, protezao i na sam život: on obeležava poseban stav u kojem su bogovi svesni ljudskih sudbina, ali se u ispunjavanju svojih kosmičkih uloga drže po strani. Taj stav prihvatili su mnogi grčki filozofi, naročito u četvrtom veku pre n. e.

Ne iznenađuje što je Fidijin stil bio vodeći u atinskoj skulpturi do kraja petog veka i duže, iako je izrada skulptura velikih dimenzija postepeno obustavljena zbog Peloponeskog rata. Poslednji takav poduhvat bila je balustrada, podignuta oko malog hrama Atene Nike oko 410–407. godine pre n. e. Slično frizu na Partenonu, i ovde je prikazana svečana povorka, ali su učesnici krilate Nike (personifikacije pobede), a ne Atinski građani. Jedna Nike (slika 196) skida sandalu u skladu sa vekovnom tradicijom koja nagoveštava da će stupiti na posvećeno tlo (vidi str. 62.). Njena krila – jedno rašireno, a drugo sklopljeno pomažu joj da održi ravnotežu, tako da tu nespretnu radnju izvodi sa savršenim skladom pokreta. Njen reljef izdvojeniji je od pozadine nego figure na frizu Partenona, a odeća dubokih nabora priljubljena je uz telo. (Videli smo raniju fazu „vlažne" odeće na *Tri boginje* s Partenona, slika 192.)

„Fidijska" po stilu, a izrađena takođe poslednjih godina istog veka, jeste i prekrasna *Hegesina nadgrobna stela* (slika 197). Mnogi memorijalni spomenici ovog tipa izrađivali su se u Atini, a njihov izvoz sigurno je doprineo da se Fidijin stil raširi po čitavom grčkom svetu. Međutim, malo ih se može meriti sa skladnom kompozicijom i blagom setom ovog dela.



197. *Hegesina nadgrobna stela.* Oko 410–400. godine pre n. e. Mermer, visina 150 cm. Narodni arheološki muzej, Atina



198. *Otmica Persefone.* Detalj zidne slike iz Grobnice I, Vergina, Makedonija. Oko 340–330. godine pre n. e.

Pokojnica je prikazana u jednostavnoj sceni iz svakodnevnog života, što je bila uobičajena tema skulptorskih i slikarskih spomenika posvećenih mladim ženama. Upravo je izvadila ogrlicu iz kutije koju drži služavka i pažljivo je posmatra, kao da je reč o dragoj uspomeni. Finoća klesarskog umeća naročito se vidi na detaljima najudaljenijim od posmatrača, kao što je služavkina leva ruka koja drži poklopac kutije za nakit ili veo iza Hegesinog desnog ramena. Reljef se ovde gotovo neprimetno stapa s pozadinom, tako da ona više nije čvrsta površina već poprima providnost praznog prostora. Ovaj novi efekat bio je verovatno nadahnut slikarstvom.

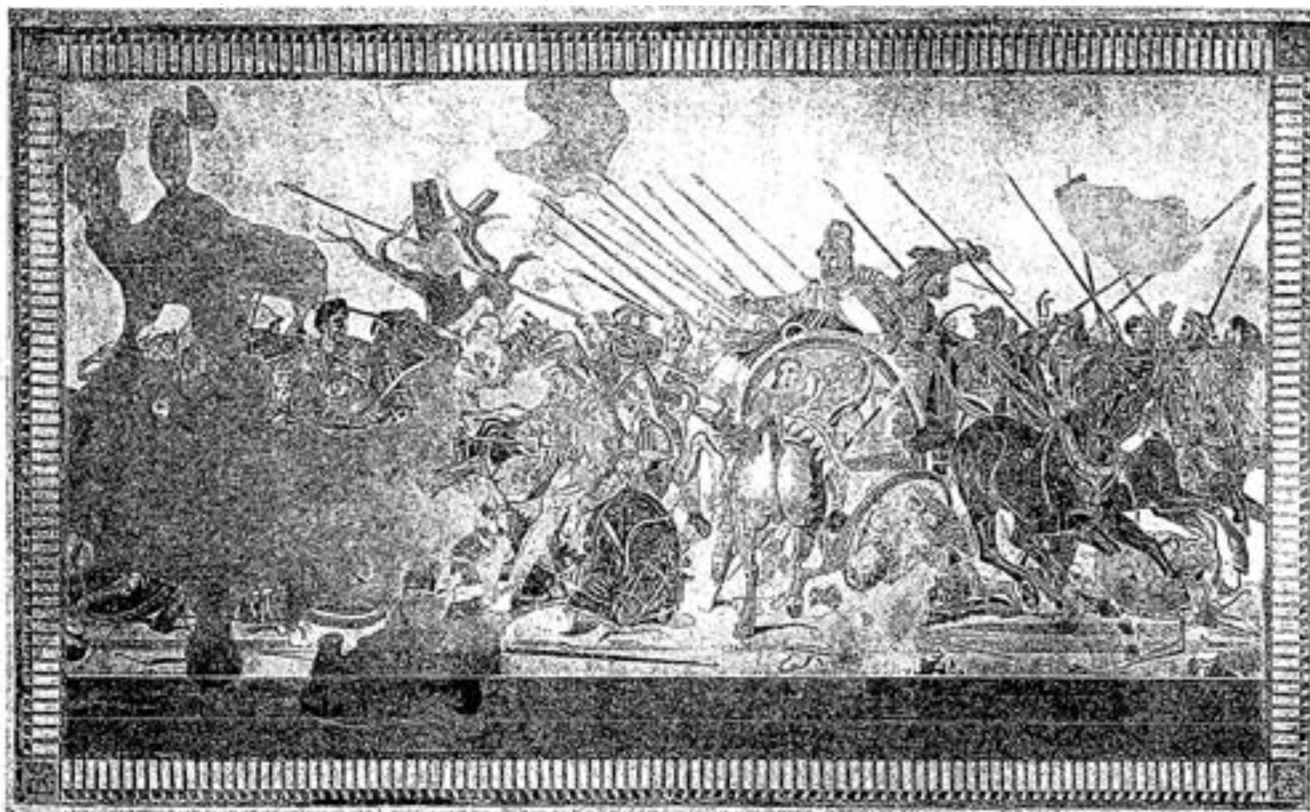
KLASIČNO SLIKARSTVO

Primarni izvori mnogo nam govore o klasičnom slikarstvu i njegovom razvoju, ali retko daju dovoljno pojedinosti da bismo mogli zaključiti kako je izgledalo. Veliko razdoblje grčkog slikarstva počelo je u ranom klasičnom razdoblju pojavom Polignota iz Tasosa i njegovog saradnika Mikona iz Atine, koji su bili i skulptori. Polignot je prvi postavio figure na različite visine u pejzažu, a žene je prikazivao u prozirnoj odeći. Još je važnije što je on počeo da „prikazuje osećanja i karakter (i) da koristi kompozicijske obrasce" koji su postali centralno obeležje klasičnog slikarstva i skulpture. Važan napredak ostvario je stotinu godina kasnije Apolodor iz Atine svojim otkrićem senčenja.

Slikarstvo je dostiglo vrhunac u četvrtom veku pre n. e. kad mu je priznat status slobodne umetnosti. U ovom periodu došlo je do prave eksplozije suparničkih škola i razvoja slikarstva na prenosivoj podlozi, za razliku od zidnog slikarstva. Vodeći majstori koje spominje rimski pisac Plinije jesu Zeuksid iz Herakleje, majstor teksture; Parhazije iz Efesa koji je „slikarstvu prvi dao proporcije... i savršeno je slikao obrise i linije – najsuptilnije odlike slikarstva"; Apel iz Kosa, omiljeni umetnik Aleksandra Velikog i najpoznatiji slikar svog doba, poznat po finoći, i Nikomah iz Atine, poznat po brzom potezu četkice.

Očaravajući pogled na klasično slikarstvo, doduše na samo jedno njegovo lice, pruža nam *Otmica Persefone* (slika 198) iz makedonske grobnice u Vergini oko 340–330. godine pre n. e. Otkrivena je tek 1976. i od neprocenjive je važnosti kao jedan od retkih primera zidnog slikarstva pronađenog u samoj Grčkoj. Tema je naročito prikladna za grobnicu. Persefonu, boginju rastinja, oteo je vladar podzemlja Had da se njome oženi, ali zahvaljujući Zevsovoj intervenciji dopušteno joj je da se vraća na zemlju šest meseci u godini. Vrlo je verovatno da je slika nadahnuta poznatim delom Nikomaha iz Atine. Snažna ekspresivnost uveliko pokriva umetnikove tehničke nedostatke: prizor veličanstveno prikazuje groznicu trenutka. Tehnika odražava glavnu osobinu grčkog slikarstva – liniju – iako se za prevlast takmiči i boja.

Pojam o grčkom zidnom slikarstvu možemo steći i iz rimskih kopija i imitacija, iako je ta veza prilično nepouzdana (vidi str. 208–211). Prema rimskom piscu Pliniju, Filoksen iz Eritreje naslikao je krajem četvrtog veka pobedu Aleksandra Velikog nad Persijancima kod Isa. (Vidi Primarne izvo-



199. *Bitka kod Isa* ili *Bitka između Aleksandra i Darija.* Mozaička kopija helenističke slike iz Pompeje, otprilike iz 315. godine pre n. e. 2,7 x 5,1 m. Narodni arheološki muzej, Napulj

re, br. 4, str. 213.) Ista tema – ili neka druga bitka iz rata Aleksandra Velikog i Darija – prikazana je na vrlo velikom i tehnički savršenom podnom mozaiku u pompejskoj kući oko 100. godine pre n. e. Slika 199 prikazuje na desnoj strani Darija i Persijance u bekstvu, dok je na jako oštećenoj levoj strani Aleksandrov lik.

Iako nema posebnog razloga za povezivanje ovog mozaika s Plinijevim opisom (zapisano ih je još nekoliko), teško je posumnjati da je reč o kopiji, i to začuđujuće dobroj, helenističke slike s kraja četvrtog veka. Slika prati šemu četiri boje (žuta, crvena, crna i bela) koja se u to vreme često koristila. Zbijenost likova, atmosfera neobuzdanog uzbuđenja, snažno modelovanje i skraćivanje tela i tačna upotreba senki čine ovaj prizor mnogo složenijim i dramatičnijim od bilo kog grčkog dela iz istog perioda. Prvi put vidimo prikaz stvarnog događaja bez simboličkih obeležja kao kod *Herakla koji davi nemejskog lava* ili *Bitke između Lapita i kentaura* (slike 143 i 187). Po karakteristikama, a i po izgledu, blizak je rimskim reljefima koji obeležavaju određene istorijske događaje (vidi slike 271–273). Ali je vrlo verovatno da je mozaik izradio grčki umetnik, jer je tehnika pronađena u eri helenizma pa je bila i ostala grčka specijalnost.

Pisani izvori govore da su grčki slikari klasičnog razdoblja napravili velik pomak u usavršavanju prikaza iluzionističkog prostora – tvrdnja koju potvrđuju zidne slike pronađene u Makedoniji. (Vidi str. 151. i Primarne izvore, br. 4, str. 213. i br. 13, str. 216–217.) Slikarstvo na posuđu zbog svoje prirode samo je rudimentarno moglo da odrazi novu koncepciju likovnog prostora. Ali ipak ima posuda koje su izuzeci. To su najčešće *lekiti* (krčazi za ulje), korišćeni za prinošenje žrtve na pogrebu. Bili su belo obojeni pa su slikari na njima mogli da crtaju isto tako slobodno kao što njihovi današnji naslednici crtaju perom na papiru. Bela pozadina jeste prazan prostor iz kojeg izranjaju oblici – ako crtač zna kako da to postigne.

Malo je slikara *lekita* znalo da postigne iluziju prostora. Najbolji među njima jeste anonimni umetnik poznat pod nadimkom „slikar Ahil", koji je nacrtao dve ženske figure na slici 200. Iako je vaza otprilike dvadeset pet godina starija od Hegesine stele, prikazuje sličan prizor, a ista je i atmosfera „fidijske" zamišljenosti na licu žene (možda pesnikinje u potrazi za nadahnućem) dok sluša muzu koja uz pratnju slavuja svira liru na planini Helikonu. Glavna zanimljivost jeste majstorski crtež. Samo s nekoliko sigurnih, svežih i tečnih poteza umetnik ne samo da je prikazao trodimenzionalnu figuru već je naznačio i telo ispod draperije. Šta nas to uverava da ti oblici postoje u prostornoj dubini, a ne samo na površini posude? Kao prvo, to je skraćivanje. Ali jednako je važna i „unutrašnja dinamika" linija. Njihova debljina ili gotovo nestajanje čine da su neki obrisi istaknutiji, dok se drugi stapaju jedan u drugi ili nestaju u beloj pozadini. Učinak dopunjuje boja, neobična za *lekit*: cinober za hima-



200. „Slikar Ahil". *Muza i devojka,* na atičkom belom lekitu. Oko 440–430. godine pre n. e. Visina 40,7 cm. Državna zbirka antikviteta, Minhen



201. „Marsija slikar". *Pelej i Tetida,* na posudi u kerč stilu. Oko 340. godine pre n. e. Visina 42,5 cm. Britanski muzej, London

tion i muzin plašt, oker za hiton. Umetnik je vešto iskoristio belu podlogu da oživi „prazan" prostor dodavanjem natpisa: „Aksiopeit, sin Alkimaha, lep je."

S obzirom na njene umetničke prednosti, očekivali bismo da je tehnika bele podloge bila opšteprihvaćena. Ali nije bilo tako. Od petog veka polet monumentalnog slikarstva postepeno je pretvorio slikarstvo na vazama u zavisnu umetnost koja je pokušavala da reprodukuje velike kompozicije nekom vrstom stenografskog zapisa koji joj je bio nametnut ograničenom tehnikom. Rezultat je najčešće bio neujednačenost i prevelika pretrpanost kompozicije.

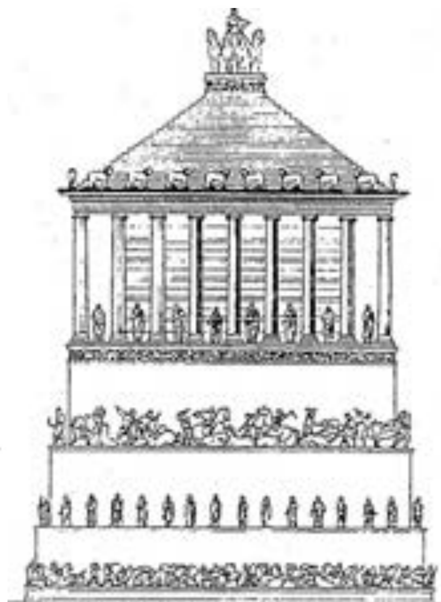
Čak i najbolji primeri pate od tog nedostatka, kao što se vidi na slici 201 koja prikazuje vazu, delo Atinjanina „Marsija slikara" s kraja klasičnog perioda. Predstavljen je trenutak kada Tetidu koja se sprema da se okupa u jezeru otima Pelej, dok njene dve služavke beže obuzete strahom. Glavne figure postavljene su na čvrstu liniju tla s malo talasaste vode koja sugeriše prostor. Druge figure, koje bi trebalo da budu dublje u prostoru, deluju kao da lebde u vazduhu. Iako su figure u položaju kretanja kojim bi trebalo da se označi iluzija prostora, prizor se čini dvodimenzionalan, a tela su puke siluete zbog nametljive crne pozadine.

Pokušavajući da proširi paletu boja, umetnik je Tetidino telo obojio belom bojom, a isto je i s telom Erosa koji stavlja Peleju krunu. (Tetidina haljina ispunjena je zelenom.) Ni ovaj postupak ne rešava problem jer tehnika ne dopušta senčenje i modelovanje. Naš umetnik morao se pouzdati samo u splet linija da bi prizor bio celina i da bi stvorio što veće dramsko uzbuđenje. Budući da je bio dobar crtač, skoro da mu to i polazi za rukom. Ali to je uspeh iz druge ruke jer je kompozicija sigurno bila nadahnuta zidnom ili nekom drugom slikom. „Marsija slikar" bori se, da tako kažemo, za izgubljenu stvar. Slikarstvo s grčkih vaza dostiglo je svoj kraj, a pred kraj veka potpuno je nestalo.

SKULPTURA ČETVRTOG VEKA

Ovaj atinski stil, tako skladan u osećanju i formi, nije još dugo trajao posle poraza koji je Atini nanela Sparta u Peloponeskom ratu. Arhitektura i skulptura nastavili su u duhu tradicije još tri veka, ali bez suptilnosti klasičnog razdoblja čija smo dostignuća upravo opisali. Nažalost, nema jedinstvenih termina, poput arhajskog ili klasičnog stila, kojim bismo označili ovu treću i poslednju fazu u razvoju grčke umetnosti koja je trajala otprilike od 400. godine do prvog veka pre n. e. To razdoblje od sedamdeset pet godina, od kraja Peloponeskog rata do uspona Aleksandra Velikog, nekad se nazivalo „poznoklasičnim", a ostala dva i po veka „helenističkim" razdobljem. Taj pojam podrazumevao je širenje grčke civilizacije na jugoistok prema Maloj Aziji i Mesopotamiji, Egiptu i granicama Indije. Možda je bilo prirodno očekivati da će osvajanja Aleksandra Velikog koja su potresla svet između 333. i 323. godine pre n. e. i u umetnosti doneti revoluciju. Ali istorija stilova nije uvek u skladu s političkom istorijom. Iako se centar grčke misli preselio u Aleksandriju, grad u Egiptu koji je sagradio Aleksandar Veliki, najzad smo shvatili da na kraju četvrtog veka nije došlo do nekog osetnijeg odstupanja od tradicija grčke umetnosti. Umetnost helenističkog razdoblja direktan je rezultat razvoja prethodnih pedeset godina.

Dakle, naša dilema sastoji se u sledećem: „helenizam" je pojam tako tesno vezan s političkim i kulturnim posledicama Aleksandrovih osvajanja da ga ne možemo lako proširiti unazad, do početka četvrtog veka, uprkos tome što postoji opšteprihvaćeno shvatanje da se umetnost od 400. do 325. godine pre n. e. može mnogo bolje shvatiti ako je posmatramo kao prehelenističku, a ne kao poznoklasičnu. Dok se ne nađe neki novi opšteprihvaćeni termin, moraćemo se zadovoljiti postojećim pojmovima, imajući na umu kontinuitet kao bitnu karakteristiku treće faze koju ćemo sada razmatrati.



202. Rekonstrukcija (crtež) Mauzoleja u Halikarnasu. 359–351. godine pre n. e.

MAUZOLEJ U HALIKARNASU. Suprotnost između klasičnog i prehelenističkog upadljivo se vidi u jedinom poduhvatu iz četvrtog veka koji se po veličini i ambiciji može meriti s Partenonom. Nije u pitanju hram već ogromna grobnica – mauzolej čiji je naziv postao opšti pojam za sve velike nadgrobne spomenike. Projektovao ga je Pitej iz grada Prijene, a sagradio Mauzol sa svojom udovicom Artemizijom u Halikarnasu, u Maloj Aziji, oko 360. godine pre n. e. Mauzol je vladao tim područjem kao persijski satrap. Građevina je potpuno uništena, ali se njene dimenzije i opšti



203. Skopas (?). *Bitka između Grka i Amazonki*, sa istočnog friza Mauzoleja, Halikarnas. 359–351. godine pre n. e. Mermer, visina 89 cm. Britanski muzej, London

izgled mogu rekonstruisati na osnovu starih opisa i iskopanih fragmenata i većeg broja skulptura. (Vidi Primarne izvore, br. 6, str. 214.)

Crtež na slici 202 nema pretenzija da bude tačan u svim pojedinostima. Poznato nam je da se građevina dizala u tri nivoa do visine od oko 50 m. Pravougaona osnova, oko 35 metara široka i oko 25 metara duboka, nosila je kolonadu jonskih stubova visokih 12 metara, a iznad nje dizala se stepenasta piramida s dvokolicama i statuama Mauzola i Artemizije. Skulpturalni ukras sastojao se od dva friza u donjem delu. Prikazivali su borbu Grka i Persijanaca i Grka i Amazonki. Svaki je bio dug koliko i partenonski friz, a između se još nalazio red velikih statua Grka i Persijanaca. Duž kolonade bilo je 36 statua Mauzolove porodice. Krov je ukrašavao niz klesanih lavova čuvara, a na vrhu je bio veliki četvoropreg, verovatno sa statuama pokojnika.

Komemorativni i retrospektivni karakter spomenika počiva na ideji da je ljudski život slavna bitka ili trka dvokolica i potpuno je grčkog porekla. Ali odmah uočavamo negrčki način izrade. Ogromne dimenzije grobnice, a posebno piramida, potiču iz Egipta. Njima je izraženo uzdizanje vladara visoko iznad statusa običnog čoveka, a možda se čak nagoveštavalo njegovo srodstvo s bogovima. Čini se da je Mauzol to gledanje na sebe samog kao na bogom određenog vladara uzeo od Persijanaca koji su ga pak nasledili od Asiraca i Egipćana. Ipak bi se moglo reći da je želeo da proslavi podjednako i svoju ličnost i svoju uzvišenu dužnost. Građevina takvih ambicija verovatno se njegovim savremenicima činila u isti mah i impresivnom i čudovišnom zbog svojih višestrukih frizova i uvučenih strana piramide umesto timpanona iznad kolonade.

SKOPAS. Prema starim izvorima, skulptorski radovi na svakoj od četiri strane spomenika bili su povereni četvorici najboljih majstora onog doba. Najčuveniji od njih, Skopas, izradio je glavnu istočnu stranu. Njegov dinamični stil prepoznaje se u nekim delovima friza s Amazonkama, kao što je deo na slici 203. Još uvek se oseća tradicija Partenona, ali i vrlo izražena neklasična žestina, fizička i emocionalna, koja se ogleda u napetim pokretima i strasnom izrazu lica. (Duboko usađene oči obeležje su Skopasovog stila.) Ovde više nema ritmičkog toka poput onog na frizu Partenona. Povezanost i sklad žrtvovani su da bi svaka figura dobila više prostora za snažne, neobuzdane pokrete. Ukoliko želimo da ispravno ocenimo ovaj eksplozivni, žestoki stil, jasno je da ga ne možemo meriti prema klasičnim uzorima. Ono što kompoziciji nedostaje u pogledu jedinstva svakako je više nego nadoknađeno smelim novinama (npr. Amazonka obrnuto posađena na konju) i snažnom izražajnošću. U određenom smislu Skopas je bio nadahnut prizorima divlje akcije koje su bile tako popularne u arhajskom periodu. Prethodnike njegovih radova prepoznaćemo u sifnijskoj *Bici bogova i divova* (slika 158), iako je očigledno učio i na metopama s Partenona (vidi sliku 195).

„Prehelenistički" duh još je izraženiji u jednoj od portretnih statua s kolonade, za koju neki veruju da prikazuje samog Mauzola (slika 204). Statua mora da je delo umetnika mlađeg od Skopasa i manje opterećenog klasičnim uzorima. Reč je verovatno o Brijaksisu, majstoru koji je radio severnu



204. *„Mauzol"*, iz Mauzoleja u Halikarnasu. Oko 360. godine pre n. e. Mermer, visina 3,1 m. Britanski muzej, London

stranu. Mi poznajemo neke grčke portrete iz klasičnog razdoblja po rimskim kopijama, ali oni više predstavljaju tipove nego pojedine ličnosti. Čini se da je tako i ovde jer je lik izrazito negrčki; tek su u helenističko doba verni portreti počeli da dobijaju značajniju ulogu. Međutim, glava statue ipak ima neočekivano individualna obeležja sa svojom snažnom vilicom i malim, senzualnim usnama – osobine kasnije otkrivene na helenističkom portretu glave s Delosa (slika 216). Debeo vrat i krupno, mesnato telo takođe se čine vrlo individualnim. Masivnost oblika još više je naglašena draperijom od krute tkanine i oštrih bridova koja telo više obavija nego što ga oblači. Veliki nabori preko stomaka i ispod leve ruke više su izraz živopisnog utiska nego funkcionalne jasnoće.

PRAKSITEL. Neke od karakteristika skulptura s Mauzoleja ponovo se javljaju u drugim delima iz istog perioda. Najistaknutija od njih jeste figura boginje Demetre iz njenog hrama u Knidu (slika 205), statua blisko vezana s *„Mauzolom"*. I ovde je draperija, iako finog tkanja, izrazito široka, dok detalji kao što je linija nabora u obliku slova S preko grudi



205. *Demetra*, iz Knida. Oko 330. godine pre n. e.
Mermer, visina 152,3 cm. Britanski muzej, London



206. *Knidska Afrodita*. Rimska kopija prema Praksitelovom originalu, oko 340–330. godine pre n. e. Mermer, visina 2 m. Vatikanski muzej, Rim

čine efektnu protivtežu obliku tela ispod nje. Duboko usađene oči gledaju netremice u daljinu s prodornošću koja nagoveštava uticaj Skopasa. Modelovanje glave pak ima mekoću koja upućuje na sasvim drugi izvor: to je Praksitel, majstor ženske ljupkosti i čulnog oživljavanja puti.

Demetra je verovatno samo malo kasnije delo od Praksitelove najpoznatije statue boginje *Afrodite* (slika 206), koja je takođe izrađena za Knid između 340. i 330. godine pre n. e. (Vidi Primarne izvore, br. 6, str. 214.) Skulptor koji je isklesao *Demetru* bez teškoća je mogao da ugradi neke praksitelovske kvalitete u svoj rad. Praksitelova *Knidska Afrodita* toliko je čuvena da se u staroj literaturi često smatra sinonimom apsolutnog savršenstva. Koliko se njena slava temelji na lepoti, a koliko na činjenici da je (bar koliko je nama poznato) bila prva potpuno naga kultna slika jedne boginje – teško je reći jer nam je statua poznata jedino iz rimskih kopija koje su samo bleda slika originala. Posmatrač „otkriva" boginju usred kupanja, ali njen stav i izraz čedne skromnosti razoružaće svakog kritičara.

Još vernije otelovljenje praksitelovske lepote jeste grupa Hermesa i malog Dionisa (slika 297). Pausanija spominje da je video takvu Praksitelovu skulpturu u Herinom hramu u Olimpiji, gde je ta mermerna statua iskopana 1877. godine. Tako je izvanredno izrađena da su je dugo smatrali Praksitelovim delom, ali većina stručnjaka danas veruje da je samo vrlo dobra kasnija grčka kopija, i to zbog podupirača i nedovršenog zadnjeg dela. Rasprava nema velikog značaja za nas osim u jednom: ona naglašava nesrećnu okolnost da



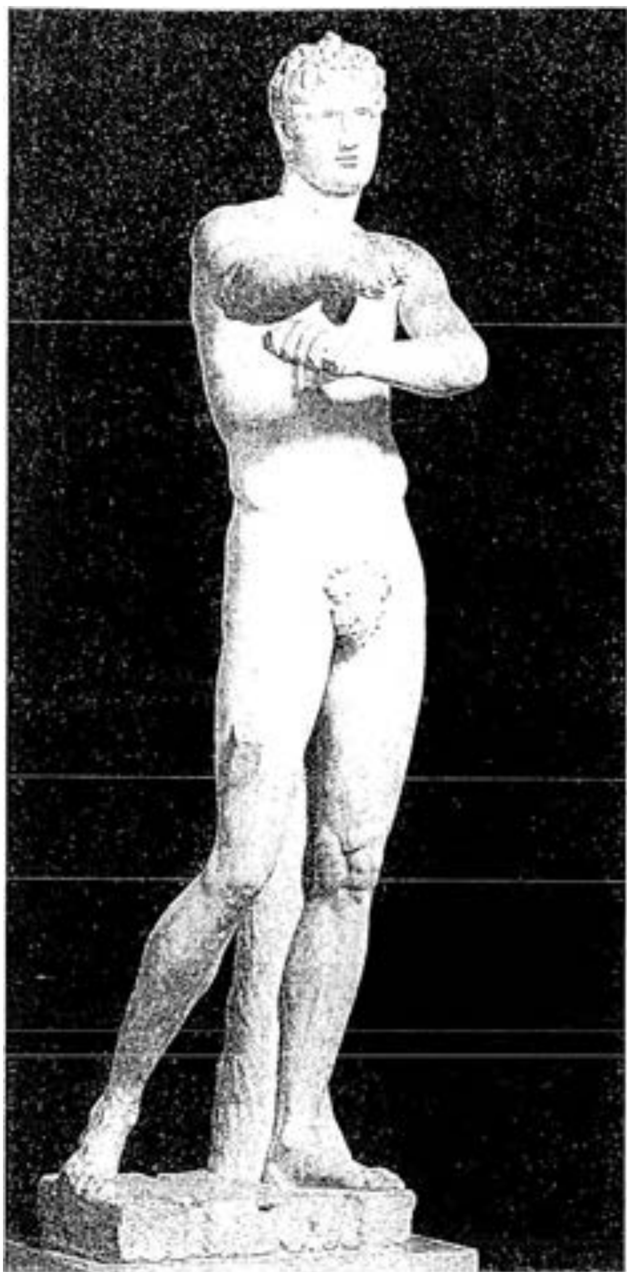
207. *Hermes.* Rimska kopija prema Praksitelovom originalu. Oko 320–310. godine pre n. e. Mermer, visina 2,16 m. Arheološki muzej, Olimpija



208. *Apolon Belvederski.* Rimski mermerni primerak, verovatno grčki original s kraja četvrtog veka pre n. e. Visina 2,3 m. Vatikanski muzej, Rim

nemamo ni jedan jedini neosporavani original bilo kojeg poznatog grčkog skulptora. Bez obzira na to, *Hermes* je najpotpunija praksitelovska statua za koju znamo. Senzualnost, izdužene proporcije, izvijenost torza, igra mekih oblina, osećanje potpune opuštenosti (pojačano upotrebom spoljašnjeg podupirača na koji se figura oslanja) u svemu se podudaraju s karakteristikama *Knidske Afrodite.* Ovde nailazimo na mnoge pojedinosti koje se obično gube na kopijama, kao što su meka obrada mermera, neprimetan osmeh, sasvim blago i nežno modelovanje lica. Čak i kosa, zbog kontrasta obrađena prilično grubo, pojačava taj svilenkasti utisak vidljiv na celom telu. Ovde se prvi put susrećemo s pokušajem modifikovanja kamenog izgleda statue iluzijom neke sveobuhvatne atmosfere.

APOLON BELVEDERSKI. Iste se osobine često javljaju i na drugim statuama, od kojih su sve rimske kopije grčkih dela i po duhu manje ili više slične Praksitelovim delima. Najpoznatiji je *Apolon Belvederski* (slika 208), veoma popularan u osamnaestom i devetnaestom veku. Johan Joahim Vinkelman, Gete i drugi koji su se interesovali za grčku umetnost smatrali su ga savršenim primerom klasične lepote. Gipsani odlivi ili reprodukcije te statue bili su neizostavan inventar svih muzeja, umetničkih akademija i liberalnih umetničkih škola, a mnoge generacije studenata odnegovane su u uverenju da upravo on otelovljuje suštinu grčkog duha. To oduševljenje govori nam mnogo – ne o kvalitetu *Apolona Belvederskog,* nego o značaju obnove zanimanja za grčku umetnost, iako naše doba na „tu statuu gleda s manje oduševljenja".



209. *Apoksiomen (Atleta sa strugalom).* Rimska kopija u mermeru, verovatno prema bronzanom originalu. Oko 330. godine pre n. e. Lizip. Visina 2,1 m. Vatikanski muzej, Rim

LIZIP. Osim Skopasa i Praksitela postoji još jedno važno ime prehelenističke skulpture. To je Lizip koji je verovatno počeo da radi oko 370. godine pre n. e. i radio je do kraja četvrtog veka. Glavne odlike njegovog stila teže je opisati nego odlike njegovih čuvenih savremenika zbog suprotnosti pronađenih na rimskim kopijama za koje se veruje da su rađene prema njegovim originalima. Stari pisci hvalili su ga zato što je Polikletov kanon zamenio novim proporcijama vitkijeg tela i manje glave. (Vidi Primarne izvore, br. 5, str. 213–214.) Lizipov realizam bio je poslovičan: kažu da je govorio kako mu je jedini učitelj bila priroda. Ali ova tvrđenja jedva da opisuju nešto više od glavnog strujanja koje se osećalo krajem četvrtog veka. Sigurno je da su proporcije Praksitelovih statua „lizipovske", a ne „polikletske". Isto tako, Lizip nije bio jedini umetnik svog doba koji je prihvatio nove vidove stvarnosti.

Čak i u slučaju *Apoksiomena* (slika 209), statue koja se najupornije vezuje za njegovo ime, dokazi su daleko od ubedljivih. Statua mladog atlete koji se čisti strugalom od peska čest je motiv u grčkoj umetnosti već od klasičnog doba. Za razliku od svih drugih verzija, ovde su ruke horizontalno pružene ispred tela. Ovaj smeli zahvat u prostor na račun zaklanjanja torza značajan je pomak, bez obzira na to da li ga pripisujemo Lizipu ili ne. On liku daje novu sposobnost spontanog trodimenzionalnog pokreta. Slična sloboda naznačena je dijagonalom slobodno opuštene desne noge. Čak i neuredna kosa odražava to novo kretanje prema spontanosti.

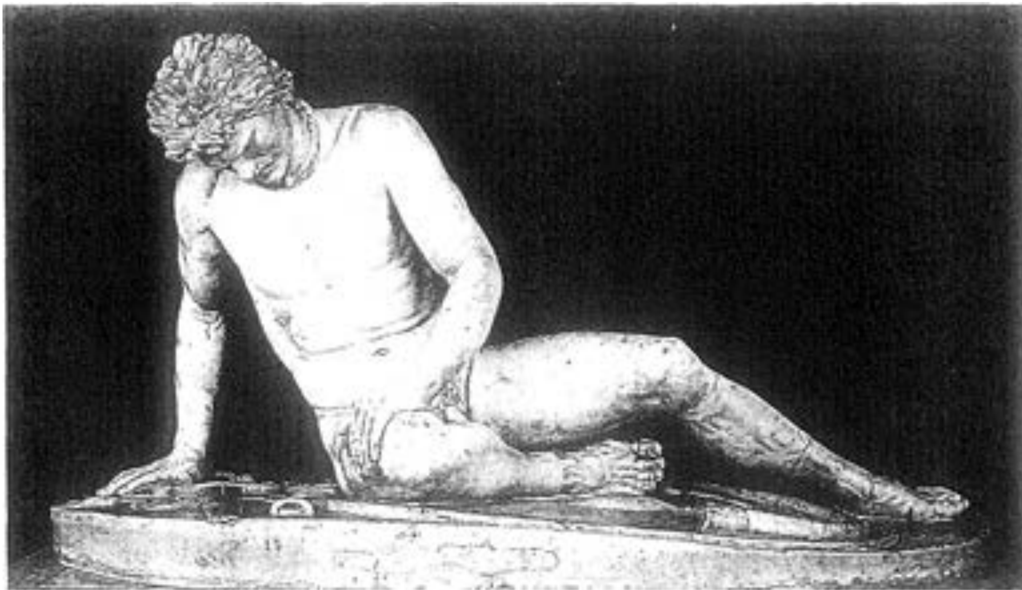
HELENISTIČKA SKULPTURA

Nema neposrednih svedočanstava o umetničkim delima koje je podstakao Aleksandar Veliki, kao što su portreti velikog osvajača koje je radio Lizip. Činjenica je da znamo vrlo malo o razvoju grčke skulpture kao celine u toku prvog stoleća helenističke ere. Čak i posle toga imamo vrlo malo čvrstih tačaka oslonca. Od velikog broja dela koja nam stoje na raspolaganju samo se mali deo može sigurno identifikovati u pogledu vremena i porekla. Grčka skulptura razvijala se na veoma prostranoj teritoriji pa je međusobno mešanje lokalnih i svetskih strujanja verovatno stvaralo složene obrasce, od kojih možemo da pratimo samo nekoliko izdvojenih niti.

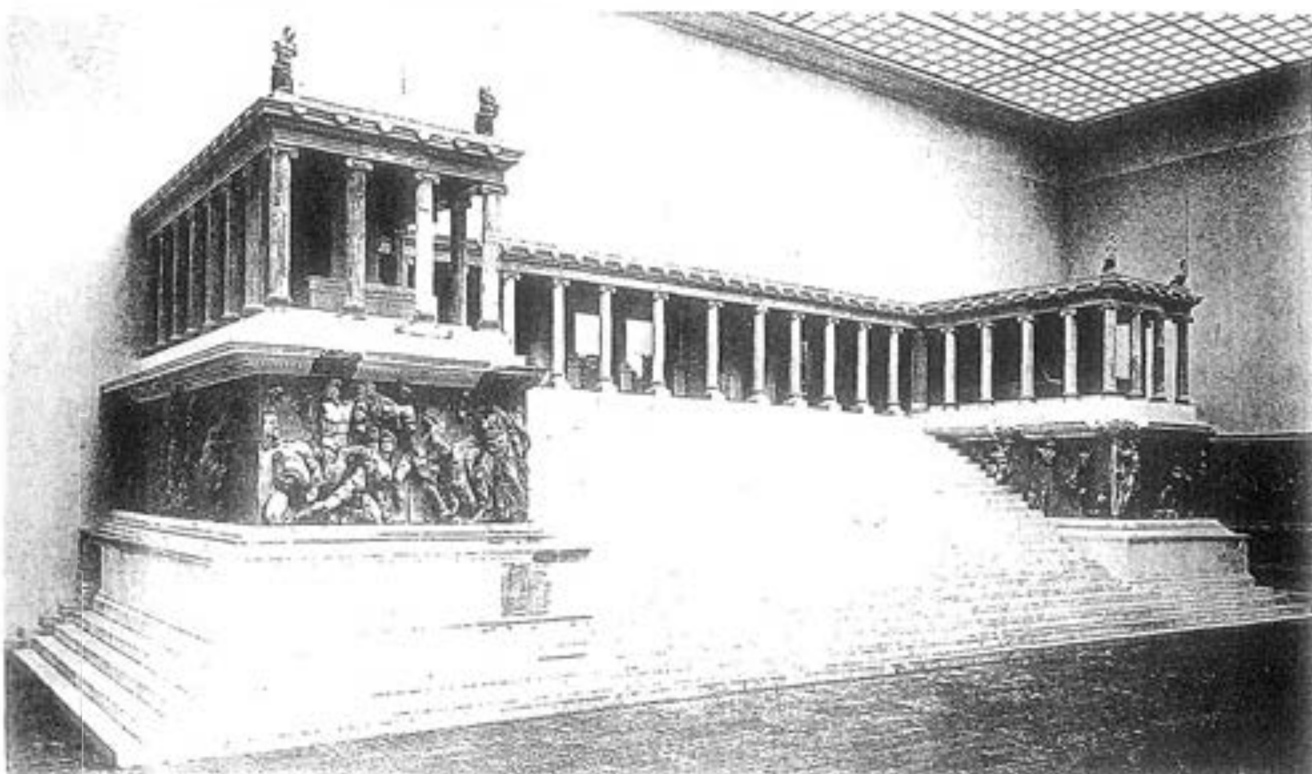
Ali helenistička skulptura ima bitno drugačiji značaj od skulpture klasičnog perioda. Odlikuje se mnogo većim realizmom i izražajnošću i većom raznolikošću odeće i poza, često pod snažnim uticajem torzionih sila. Želju za eksperimentisanjem treba oceniti kao opravdan, čak i potreban pokušaj da se prošire tematika i dinamički dometi grčke umetnosti u skladu s novim temperamentom i perspektivom.

GAL NA UMORU. Nova, više ljudska koncepcija koja opisuje ovo doba prikazana je u bronzanim grupama posvećenim Atalu I iz Pergama (grada na severozapadu Male Azije) otprilike između 240. i 200. godine pre n. e., a u slavu njegove pobede nad Keltima koji su upadali u grčke države iz Galate, područja oko današnje Ankare, dok ih Atal nije prisilio na mir. Bronzane statue, spomenici poraza Kelta, za Rimljane su bile reprodukovane u mermeru. Rimljanima su statue bile možda posebno zanimljive zbog sopstvenih problema s keltskim plemenima na severozapadu Evrope. Sačuvano je nekoliko kopija, kao što je *Gal na umoru* (slika 210), koji je možda replika statue pergamskog umetnika Epigona spomenutog u Plinijevoj *Istoriji prirode* (De rerum naturale).

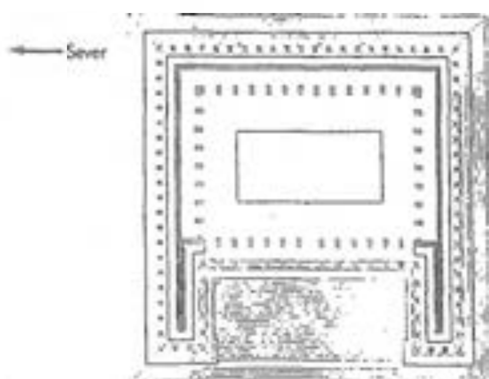
Skulptor je sigurno dobro poznavao Kelte jer je pažljivo izveo crte lica i čekinjastu kosu tog etničkog tipa. Metalna ogrlica oko vrata još je jedno tipično keltsko obeležje. Ova statua Gala odlikuje se herojskom nagotom grčkih ratnika, slično onima na timpanonima u Egini (vidi sliku 160). Iako je agonija umirućeg Kelta mnogo stvarnija, još uvek je prožeta znatnom dozom dostojanstva i patosa. Očigledno je da su Kelte smatrali dostojnim neprijateljima. „Umeli su umirati, iako su bili varvari", misao je koju izražava ova statua. Ali osećamo i jednu animalnu crtu koja nikad pre toga nije



210. Epigon iz Pergama (?). *Gal na umoru.* Rimska kopija prema bronzanom originalu, otprilike iz 230–220. godine pre n. e. Mermer, u prirodnoj veličini. Kapitolski muzej, Rim



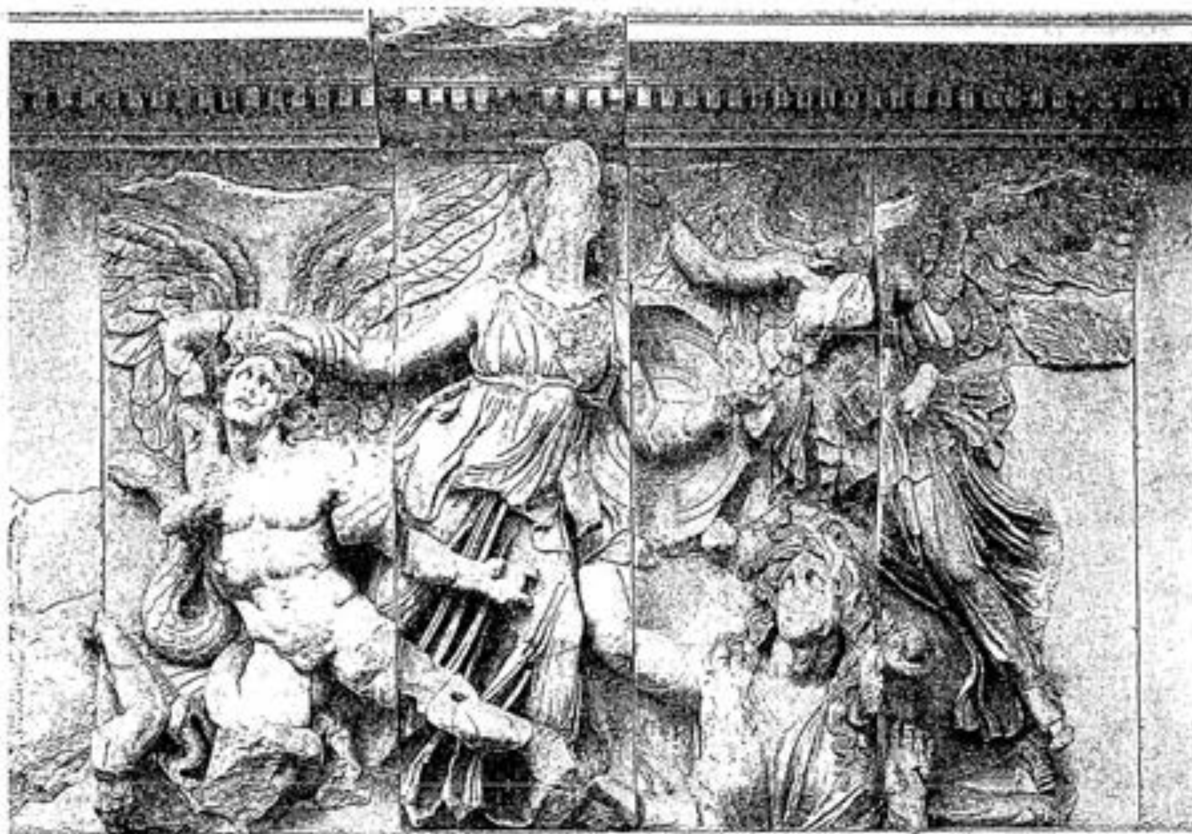
211. Zapadno pročelje Pergamskog oltara (obnovljeno). Državni muzej Berlin



212. Osnova Pergamskog oltara (prema J. Šramenu)

postojala u grčkoj predstavi čoveka. Smrt, kakvoj smo ovde svedoci, vrlo je konkretan fizički proces. Gal koji više nije u stanju ni da hoda, svu svoju oslabljenu snagu preneo je na ruke kao da želi da spreči da ga teški nevidljivi teret ne pritisne na zemlju.

PERGAMSKI OLTAR. Oko četiri decenije kasnije u Pergamu u zamahu je jedan drugi skulptorski stil. Oko 180. godine pre n. e. Eumenije II, sin i naslednik Atala I, podigao je na brdu iznad grada veliki oltar u slavu pobede Rimljana i saveznika nad sirijskim kraljem Antiohom Velikim koji mu je osam godina ranije predao veći deo Seleukidskog carstva. Iskopavanjem je otkriven veliki deo skulptorskih ukrasa, a



213. *Atena i Alkion,* istočna strana velikog friza na Pergamskom oltaru. Oko 166–156. godine pre n. e. Mermer, visina 2,29 m. Državni muzej Berlin, Pruski kulturni fond, Zbirka umetničkih predmeta

čitava zapadna strana oltara s monumentalnim stepeništem koje je vodilo do ulaza rekonstruisana je i nalazi se u Berlinu (slika 211). Zaista je reč o velelepnom zdanju. Sam oltar zauzima središte pravougaonog dvorišta okruženog jonskom kolonadom koja se diže na visokoj osnovi površine oko 930 m² (slika 212). Žrtvenici tih dimenzija bila je, izgleda, jonska tradicija od arhajskih vremena, ali je pergamski oltar najraskošniji od svih, i jedini čiji su pojedini delovi vrlo dobro očuvani. Njegova najvažnija dekoracija jeste veliki friz koji teče duž čitave osnove, dug preko 120 m, a visok između 2 i 2,5 m. Statue veličine veće od prirodne, klesane tako duboko da su gotovo odvojene od pozadine, imaju dimenzije i težinu statua koje nalazimo na timpanonima, ali su oslobođene njihovog ograničavajućeg trougaonog okvira pa slobodno dišu prenesene na friz. To je jedinstven spoj dveju odvojenih tradicija i spektakularni vrhunac razvoja grčke arhitektonske skulpture (slika 213).

Iako u pojedinostima nisu prefinjene, skulpture friza izražavaju veliku dramsku snagu. Krupna mišićava tela jure jedno za drugim, a visoki reljef stvara snažne kontraste svetlosti i tame dok krila koja lepršaju i vetrom nošena odeća gotovo prelaze granicu moguće dinamičnosti. Napeti pokreti dominiraju celom kompozicijom, sve do poslednjeg uvojka kose, vezujući pobednike i pobeđene u jedinstven neprekidan ritam. Ovo osećanje jedinstva usklađuje fizičku i emocionalnu žestinu bitke i zadržava je, iako teško, da ne probije iz svog arhitektonskog okvira. Akcija se preliva na stepenište, gde se nekoliko učesnika preplića u borbi na život i smrt.

Motiv – bitka između bogova i divova, tradicionalan je za jonske frizove. (Videli smo ga ranije na Sifnijskoj riznici, slika 158.) Međutim, taj motiv u Pergamu ima novo značenje. On prikazuje Pergam kao novu Atinu – boginja zaštitnica oba grada bila je Atena, pa se ona često pojavljuje na tom veličanstvenom frizu. Osim toga, gotovo je sigurno da je friz prikaz složenog kosmološkog sistema, i njegovo je značenje još uvek predmet rasprave. I najzad, pobeda bogova trebalo je da simboliše Eumenijeve lične pobede. Takvo prenošenje istorije u mitologiju dugo je bilo uobičajeno u grčkoj umetnosti (vidi str. 149). Ali u povlačenju analogije između Eumenija i bogova leži uzdizanje vladara, što je tipično za istok više nego za Grčku. Ista je analogija još jednom izražena i na drugom, po značaju sasvim drugačijem, frizu s unutrašnje strane oltara koji prikazuje život Telefa, legendarnog osnivača Pergama i Heraklovog sina. Posle Mauzola, možda prvog koji je na grčko tlo uveo ideju o božanskom kraljevstvu, tu ideju prihvatio je Aleksandar Veliki, a posle njega i manje značajni vladari, među njima i pergamski koji su podelili njegovo carstvo. Ideja je opstala do kraja carskog Rima, počevši od cara Avgusta (vidi str. 190).

NIKE SA SAMOTRAKE. Isto tako dramatičan po svojoj snazi jeste jedan drugi spomenik pobede s početka drugog veka pre n. e., *Nike sa Samotrake* (slika 214) koji obeležava pobedu Eudama s Rodosa nad Antiohom Velikim u pomorskoj bici 190. godine pre n. e. Stil je tipičan za Rodos, a statua je vrlo verovatno delo vodećeg skulptora s tog ostrva, Pitokrita. Bogi-



214. Pitokrit s Rodosa (?). *Nike sa Samotrake.* Oko 200–190. godine pre n. e. Mermer, visina 2,4 m. Luvr, Pariz

nja se upravo spustila na pramac broda. Njena ogromna krila su raširena, a ona još uvek delom lebdi u vazduhu, u susret vetru. Nevidljiva sila vetra postala je ovde gotovo opipljivo prisutna. Ne samo da drži u ravnoteži pokret tela nego i uobličava svaki čudesno živ nabor draperije. Između statue i prostora stvorena je međuzavisnost i odnos kakav nikad pre toga nismo videli. Ako uporedimo ovu statuu sa svim prethodnim primerima, na njima odeća izgleda nepokretno. To se može reći čak i za tri parke s Partenona (slika 192), gde draperija nije u skladu s atmosferom koja je okružuje već je odraz unutrašnjeg naboja nezavisnog od pokreta. Još dugo nećemo videti ništa slično statui *Nike sa Samotrake,* i to delo s pravom zaslužuje slavu najvećeg remek-dela helenističke skulpture.

LAOKOON. Pre otkrića *Nike* sto godina ranije, najcenjenije skulptorsko delo helenističkog doba bila je kompozicija koja je prikazivala smrt Laokoona i njegovih dvaju sinova (slika 215). (Vidi Primarne izvore, br. 6, str. 214. i br. 14, str. 217–218.) Delo je pronađeno 1506. godine u Rimu i ostavilo je snažan utisak na Mikelanđela i mnoge druge. Istorija slave tog dela može se porediti sa istorijom *Apolona Belvederskog.* Dva dela su smatrana dopunjujućim – *Apolon* po svojoj skladnoj lepoti, a *Laokoon* po uzvišenoj tragičnosti. (Laokoon je bio trojanski sveštenik koga su bogovi kaznili jer je Trojance upozorio da ne dovlače grčkog drvenog konja u grad, ali ga niko nije poslušao pa je Troja pala.) Danas smo skloni da patos ovog dela smatramo pomalo proračunatim i retoričkim, ali savršenstvo završne obrade izraz je virtuozne veštine.

Počevši od kompozicije likova koji kao da su na reljefu, grupa je po stilu jasan naslednik pergamskog friza, iako je njena dinamičnost pomalo neuverljiva. Dugo se verovalo da je ovo originalno grčko delo i poistovećivano je s delom majstora Agesandra, Atenodora i Polidora s Rodosa, za koje Plinije kaže da se nalazilo u palati rimskog cara Tita; znamo da su ova trojica bili vešti u kopiranju, a delovali su malo pre ili posle rođenja Hrista. Motiv je svakako imao veliko značenje za Rimljane. Sudbina Laokoona upozorila je Eneja na pad Troje, podstičući ga da na vreme pobegne. Budući da se verovalo kako je Enej došao u Italiju i da je bio Romulov i Remov predak, Laokoonova smrt se može smatrati prvom karikom u nizu događaja koji su doveli do osnivanja grada Rima.

PORTRETI. Individualni portreti bili su u klasičnoj umetnosti nezamislivi jer je ona težila bezvremenom savršenstvu. (Vidi Primarne izvore, br. 15, str. 218.) Portret, kao važna grana grčke skulpture, pojavio se prvi put sredinom četvrtog veka a nastavio je svoj procvat i u helenističkoj eri. Međutim, portretna ostvarenja poznata su nam samo posredno, opet većinom preko rimskih kopija. Jedan od retkih originala jeste veoma snažna bronzana glava s Delosa koja je nastala početkom prvog veka pre n. e. (slika 216). Nije bila izrađena kao bista već, u skladu s grčkim običajima, kao deo cele statue. Identitet modela nije poznat, ali bez obzira na to ko je bio, njegov portret je utopljen u karakterističan helenistički tip (uporedi Alkionovo lice na slici 213) koji u snažan utisak spaja lik pojedinca, ali i obeležja svog doba.

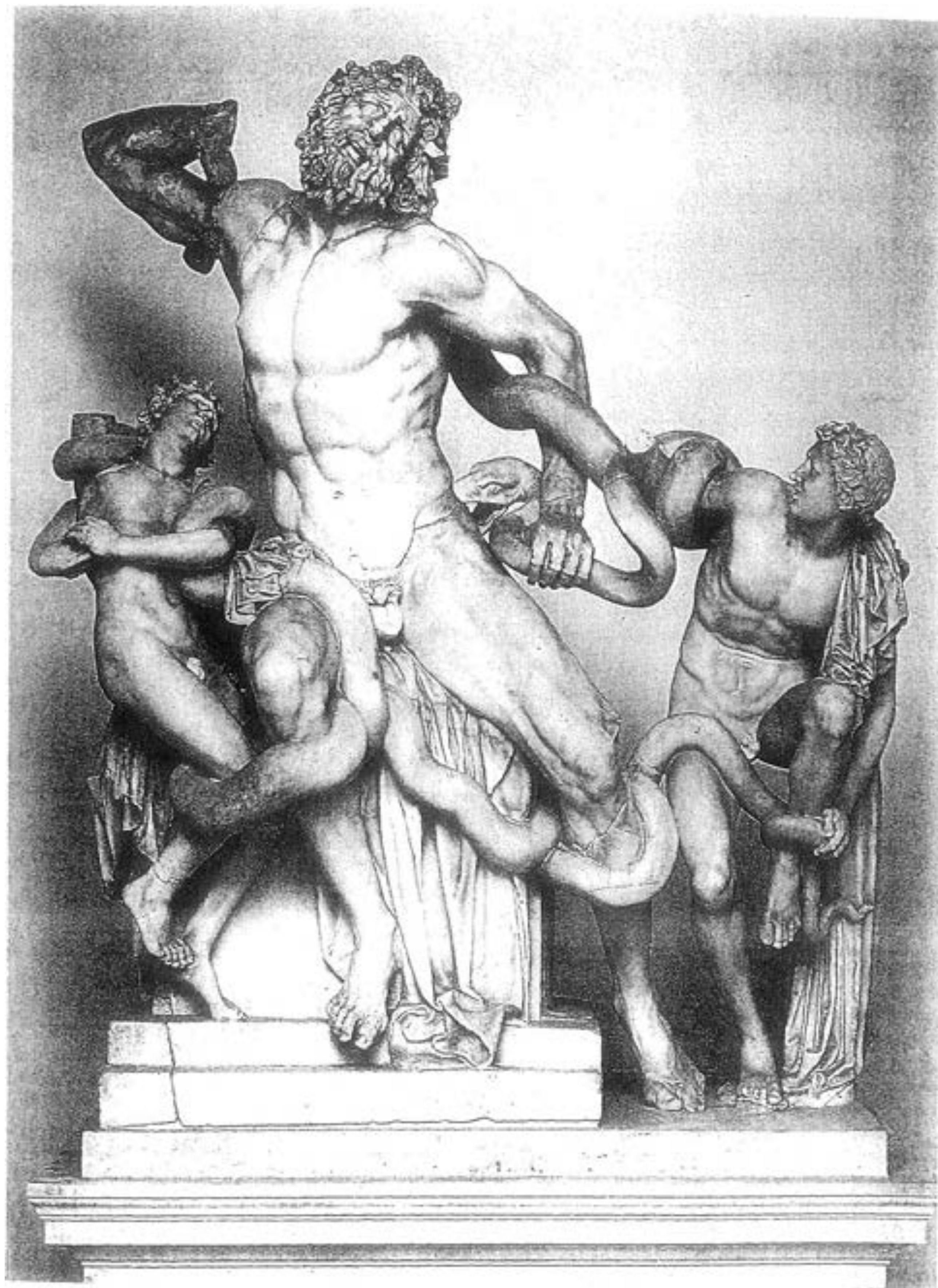
Mauzolov pogled uperen u daljinu (slika 204) ovde je zamenjen zabrinutim izrazom lica. Plastično modelovanje malo omlitavelog lica, neodređeno žalosna usta i tužne oči ispod nabranih obrva otkrivaju osobu ispunjenu sumnjama i strepnjom, jednu do krajnje mere ljudsku i neherojsku ličnost. Crte lica sadrže i plemeniti patos, ali je to patos izražen psihološkim pojmovima. Ljudi s takvim unutrašnjim nemirom sigurno su postojali u ranijem grčkom svetu kao što i danas postoje. Ali je značajno to što je duhovna složenost ovakvog čoveka mogla da bude izražena u umetnosti tek kad je grčka nezavisnost, kako u kulturnom tako i u političkom pogledu, stigla do svog kraja.

SITNA PLASTIKA. Pre nego što ostavimo helenističku skulpturu, moramo se bar malo osvrnuti na još jedan njen vid koji nam je predstavljen u ljupkoj bronzanoj statueti *Igračica pod velom* (slika 217). Ona nas uvodi u veliko šarenilo dela malih dimenzija izrađivanih za privatne vlasnike, što je bila posebna kategorija grčke skulpture. Često se nazivaju Tanagra figurama prema mestu na kojem su mnoge od njih pronađene. Takvi komadi skupljani su isto kao što su pre toga bile skupljane slikane vaze. Kao i kod vaza, njihove teme i motivi mnogo su raznovrsniji od onih u monumentalnoj skulpturi. Osim poznatih mitoloških tema, srećemo i brojne motive iz svakodnevnog života: prosjake, ulične zabavljače, seljake, mlade pomodarke. Groteskno, šaljivo, slikovito – osobine koje retko obeležavaju grčku monumentalnu umetnost – ovde imaju vrlo uočljivu ulogu. Većina tih figurica zanatski je izrađena za masovnu upotrebu, i to u glini ili bronzi. Najbolji primerci figurica, kao što je ona na slici 217, poseduju maštovitost i slobodu kakve retko nalazimo u delima velikih dimenzija. Smeli spiralni pokret igračice pod velom, naglašen dijagonalnim naborima draperije stvara višestruko zanimljive kompozicijske odnose primoravajući posmatrača da statuetu okreće u rukama. Ništa manje nije neobična ni bogata igra ispupčenih i udubljenih oblika i privlačna suprotnost između kompaktne siluete figure i unutrašnje pokretljivosti tela.

NOVAC

Novac retko smatramo umetničkim delom i uglavnom on to sigurno i nije. Proučavanje istorije i razvoja novca, čime se bavi numizmatika, pruža mnoga zadovoljstva, ali je svakako najmanje vizuelno. Grčki novac je u tome izuzetak, i to ne samo zato što je najstariji. (Ideja da se u metalne pločice određene težine utisne određeni znak po kome će se prepoznavati, rodila se u jonskoj Grčkoj nešto pre 600. godine pre n. e.) Konačno, ni prve poštanske marke nisu bile ništa posebnije od ovih današnjih. Razlog leži u upornom individualizmu grčkog političkog života. Svaki grad-država kovao je svoj novac koji je bio označen posebnim simbolom, a izgled se često menjao u zavisnosti od toga da li je trebalo obeležiti ugovore, pobede ili druge događaje koji su bili ponos lokalnog stanovništva. Zato je u opticaju bio veliki broj različitih vrsta novca, dok je količina kovanog novca u određeno doba bila relativno mala.

Stalna potražnja za novim likovnim rešenjima stvorila je vrlo vešte stručnjake koji su se tako ponosili svojim delom da su ga ponekad i potpisivali. Tako je grčki novac ne samo neprocenjiv izvor istorijskog znanja nego i autentičan izraz promenljivosti grčkog smisla za oblik. Na svoj način novac oslikava razvoj grčkog reljefa od šestog do drugog veka pre n.



215. *Laokoonova grupa*. Možda delo Agesandra, Atenodora i Polidora s Rodosa (sadašnje stanje, ranije obnove uklonjene). Prvi vek pre n. e. Mermer, visina 2,1 m. Vatikanski muzeji, Rim

ŠESTO POGLAVLJE



ETRURSKA UMETNOST

Apeninsko poluostrvo pojavilo se u istoriji prilično kasno. Bronzano doba, koje je u Mesopotamiji počelo oko 4000. godine pre n. e., na italijanskom poluostrvu završilo se oko 1100. godine pre n. e. kad su doseljenici iz Srednje Evrope doneli sa sobom kulturu ranog gvozdenog doba. Njih su u osmom veku pre n. e. nasledili Etrurci, upravo u vreme kad su najstariji Grci počeli da se naseljavaju duž južnih obala Italije i na Siciliji. Zanimljivo je da su Rimljani verovali kako su Rim 753. godine pre n. e. osnovali potomci izbeglih Trojanaca (vidi str. 162) iz Male Azije. Prema grčkom istoričaru klasičnog doba, Herodotu, Etrurci su oko 1200. godine pre n. e. napustili svoju postojbinu Lidiju u Maloj Aziji i naselili se na područje između Firence i Rima u oblast koja i danas nosi naziv Toskana, zemlja Toskanaca, odnosno Etruraca.

Herodotovu tvrdnju osporio je već u rimsko doba grčki istoričar Dionis iz Halikarnasa. U svakom slučaju, i kulturno i umetnički Etrurci su bili čvrsto povezani s Malom Azijom i starim Bliskim istokom. Istovremeno, oni se odlikuju i mnogim civilizacijskim crtama čije nam je poreklo potpuno nepoznato. Nagli procvat etrurske civilizacije bio je velikim delom rezultat prodiranja grčke kulture. Znamo, na primer, da su Etrurci krajem osmog veka preuzeli alfabet od Grka. Međutim, njihov jezik koji mi još uvek vrlo malo poznajemo, nije u srodstvu ni s jednim poznatim jezikom. Jedini etrurski pisani dokumenti koje imamo jesu kratki nadgrobni natpisi i nekoliko malo dužih tekstova vezanih za verske rituale, iako nam rimski pisci govore o postojanju bogate etrurske književnosti. Uglavnom, mi o Etrurcima ne bismo gotovo ništa znali iz prve ruke da nema njihovih brižljivo građenih grobnica. Te grobnice nisu bile oskrnavljene kad su Rimljani rušili ili ponovo gradili etrurske gradove, pa su tako netaknute sačuvane sve do današnjih dana.

Pogrebni običaji na tlu Italije u bronzano doba bili su skromni, slično onima u drugim delovima preistorijske Evrope. Pepeo pokojnika stavljan je u glinenu posudu ili urnu koja se polagala u udubljenje u zemlji, zajedno s opremom potrebnom za zagrobni život: oružjem za muškarce, nakitom i kućnim priborom za žene. U mikenskoj Grčkoj ovaj primitivni kult mrtvih razvio se pod uticajem Egipta, što smo videli na primeru monumentalnih grobnica u obliku košnice. Nešto vrlo slično odigralo se osam vekova kasnije u Toskani. Oko 700. godine pre n. e. u etrurskim grobnicama počinje da se u kamenu podražava unutrašnjost stvarnih domova. Ponekad su ih pokrivali zemljanim kupastim humkama, a prostori su bili nadsvođeni ili su imali kupole s konzolama građene od redova kamenja koje prelazi jedno preko drugog slično kupoli Atrejeve riznice u Mikeni (vidi sliku 130). Postepeno su glinene urne dobile ljudski oblik. Poklopac se preobrazio u glavu pokojnika, a trup posude imao je oblik ljudskog tela; urna se stavljala na neku vrstu postolja



223. Urna s poklopcem u obliku ljudske glave. Oko 675–650. godine pre n. e. Terakota, visina 64 cm. Etrurski muzej, Kjuzi, Italija

da bi se istakao visok društveni položaj pokojnika (slika 223). Uz skromne početke grobne skulpture, nailazimo i na iznenadna svedočanstva velikog bogatstva u vidu izvanrednih predmeta od zlata ukrašenih poznatim motivima sa istočnjačkih grčkih vaza iz istog perioda (vidi sliku 141), zajedno s luksuznim predmetima uvezenim sa starog Bliskog istoka.

U sedmom i osmom veku pre n. e. Etrurci su bili na vrhuncu svoje moći. Njihovi gradovi takmičili su se s grčkim; njihova flota imala je prevlast na Sredozemnom moru, a štitila je ogromnu trgovačku državu koja je bila takmac Grcima i Feničanima. Njihova teritorija protezala se od Napulja na jugu do doline donjeg toka reke Poa na severu. Gradom Rimom vladali su etrurski kraljevi skoro čitav vek, do uspostavljanja republike 510. godine pre n. e. Oni su podigli prve odbrambene bedeme oko sedam brežuljaka Rima, isušili močvarnu niziju Foruma i sagradili prvi hram na Kapitolu, stvarajući na taj način grad od nekoliko sela koja su dotle sačinjavala jedva nešto više od grupe.

Ali kao ni Grci, ni Etrurci nikad nisu stvorili jedinstvenu državu. Bili su samo labav savez individualnih gradova-država koje su se često sukobljavale i bile spore u ujedinjavanju protiv zajedničkog neprijatelja. U petom i četvrtom veku pre n. e. etrurski gradovi, jedan za drugim, potpadali su pod vlast Rimljana. Pred kraj trećeg veka svi su izgubili samostalnost, iako su mnogi i dalje bili bogati, sudeći prema raskošnim grobnicama koje su pravljene u vreme njihovog političkog propadanja.

Grobnice i njihova oprema

Procvat etrurske civilizacije vremenski se podudara s arhajskim periodom u Grčkoj. Za vreme tog perioda, naročito krajem šestog i početkom petog veka pre n. e., umetnost je pokazala najviše životne snage. Grčki arhajski uticaj zamenio je orijentalizujuće karakteristike; mnoge prekrasne grčke vaze pronađene su u etrurskim grobnicama tog doba. Ali etrurski umetnici nisu samo podražavali svoje helenske uzore, radili su u vrlo različitom kulturnom okruženju i zadržali su svoju vrlo jasnu prepoznatljivost.

Možda je trebalo očekivati da će pod grčkim uticajem etrurski kult mrtvih izgubiti na važnosti. Naprotiv, kako su skulptori i slikari postajali veštiji grobnice i njihova oprema postajali su sve bogatiji. Pokojnici su se sada prikazivali u prirodnoj veličini, u poluležećem stavu na poklopcu sarkofaga koji je imao oblik ležaja, kao da učestvuju u kakvoj svečanoj gozbi, dok im je oko usana poigravao arhajski osmeh.



224. Detalj sarkofaga iz Červeterija. Oko 520. godine pre n. e. Terakota. Narodni muzej Vila Đulija, Rim



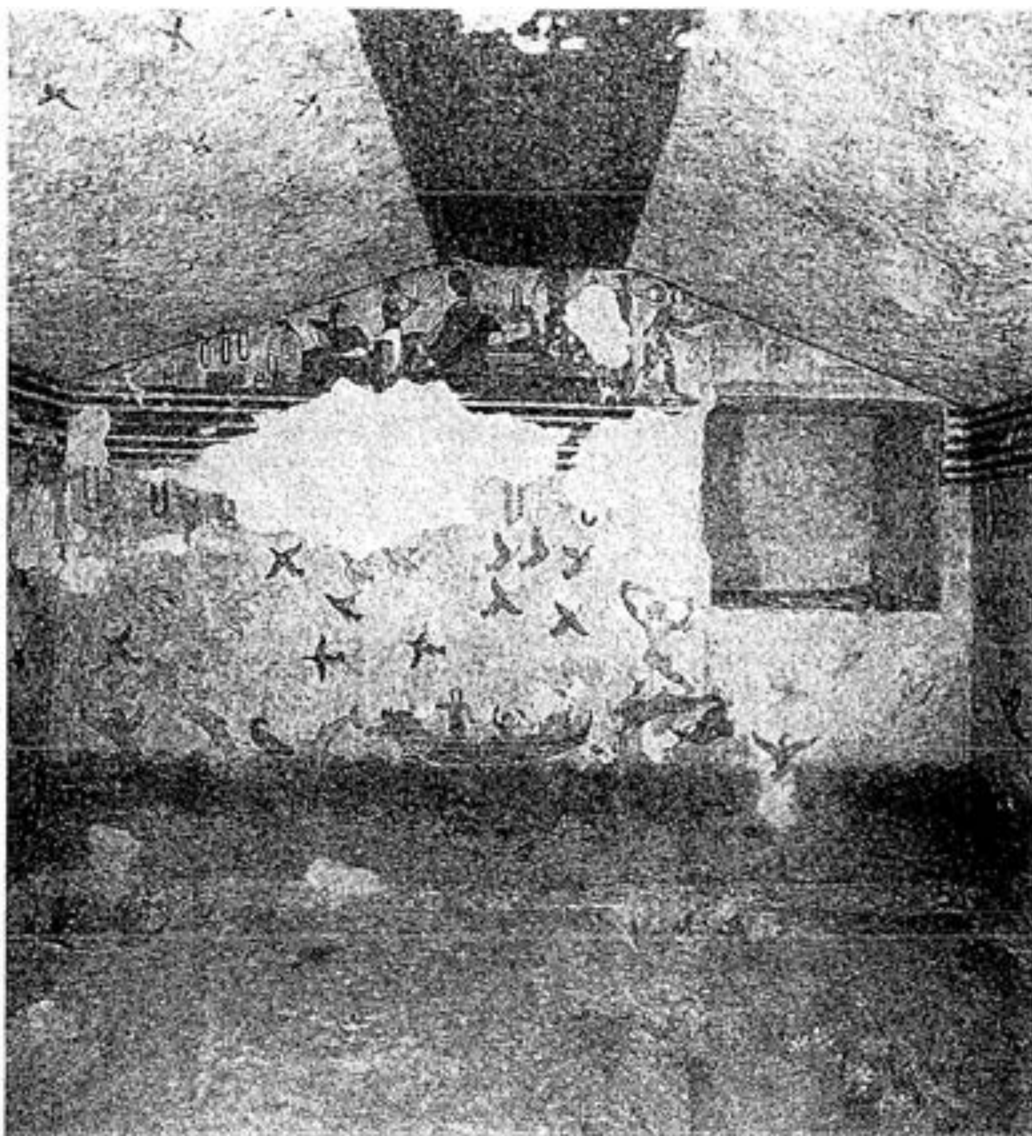
225. Sarkofag iz Červeterija. Oko 520. godine pre n. e. Terakota, dužina 2 m.
Narodni muzej Vila Đulija, Rim

Veličanstveni primer na slikama 224 i 225 prikazuje muža i ženu, jedno kraj drugog, neobično vesele i dostojanstvene u isto vreme. Čitavo delo izvedeno je u terakoti i nekad je bilo obojeno živim bojama. Meko zaobljeni elastični oblici tela odaju sklonost etrurskog skulptora prema modelovanju u mekom materijalu, nasuprot grčkom klesanju u kamenu. Disciplina ovde nije tako stroga, ali delo krasi izrazita neposrednost, tako tipična za čitavu etrursku umetnost.

RANA ZAGROBNA VEROVANJA. Ne znamo tačno kakve su pojmove o zagrobnom životu imali Etrurci iz arhajskog doba. Likovi kao što je naš par na sarkofagu prvi put u istoriji prikazuju pokojnike kao da su živi i zadovoljni, što navodi na pomisao da se grobnica smatrala boravištem ne samo za telo nego i za dušu (za razliku od Egipćana koji su verovali da duša slobodno luta okolo, pa su zato grobne skulpture uvek ostajale „beživotne"). Kako da drugačije shvatimo namenu divnih, bogatih zidnih slika u tim grobnim prostorijama? Budući da na grčkom tlu ništa slično nije sačuvano, one imaju jedinstvenu vrednost, ne samo kao posebna etrurska ostvarenja nego i kao mogući odjek grčkog zidnog slikarstva.

GROBNICA LOVA I RIBOLOVA. Najčudesnije zidne slike pronađene su u Grobnici lova i ribolova u Tarkviniji, a potiču iz 520. godine pre n. e. Slika 226 prikazuje morsku panoramu na jednom kraju niske prostorije: ogromno prostranstvo vode i neba usred kojeg ribari i lovac s praćkom igraju sporednu ulogu. Slobodan, ritmičan pokret ptica i delfina podseća na minojsko slikarstvo starije hiljadu godina (vidi sliku 120), ali ovde nema onog osećanja bestežinskog lebdenja koje je karakteristično za kritsku umetnost. Setićemo se i Egzekijinog *Dionisa u jedrilici* (vidi sliku 142) kao najbližeg grčkog pandana ovom prizoru. I razlike se otkrivaju isto koliko i sličnosti, pa se pitamo da li je ijedan grčki arhajski umetnik umeo da ovako uspelo postavi ljudske likove u prirodno okruženje kao što je to umeo etrurski. Da nije ova zidna slika možda bila nadahnuta egipatskim prizorima lova u močvarama, kao što je prizor na slici 68? One nam se čine najubedljivijim prethodnicima jedne takve opšte koncepcije. Ako je tako, onda je etrurski umetnik udahnuo život u ovaj prizor, isto kao što je i par na sarkofagu (slika 225) pun života u poređenju s egipatskim grobnim statuama.

GROBNICA S LAVICOM. Nešto kasniji primer iz jedne druge grobnice u Tarkviniji (slika 227) prikazuje dvoje igrača u zanosu. Strasna energija njihovih pokreta po duhu je karakteristično etrurska, a ne grčka. Naročito je zanimljiva ženina prozirna haljina kroz koju prosijava telo. U Grčkoj se ovako nešto zapaža nekoliko godina ranije, u završnoj fazi arhajskog oslikavanja vaza. Različita boja tela muške i ženske figure nastavak je prakse koju su uveli Egipćani više od 2.000 godina pre toga (vidi sliku 65).



226. Grobnica lova i ribolova, Tarkvinija, Italija, Oko 520. godine pre n. e.

KASNIJA VEROVANJA O ZAGROBNOM ŽIVOTU. Tokom petog veka pre n. e. etrursko shvatanje zagrobnog života postalo je mnogo složenije i manje sklono veselju. Promenu ćemo uočiti čim uporedimo grupu sa slike 228, sud za pepeo isklesan u tamošnjem mekom kamenu, izrađen ubrzo posle 400. godine pre n. e., s njenom prethodnicom na slici 225. Ovde žena sedi na dnu ležaja, ali ona nije supruga mladog čoveka. Njena krila označavaju da je ona demon smrti, a svitak u levoj ruci sadrži zapis o sudbini pokojnika. Mladić pokazuje na svitak kao da kaže: „Pogledaj, došlo je moje vreme." Zamišljeno, setno raspoloženje ovih figura možda možemo da objasnimo uticajem grčke klasične umetnosti, vidljive u stilu ove grupe (uporedi sliku 197). U isto vreme, međutim, u njoj se ogleda i jedna nova atmosfera neizvesnosti i tuge. Čovekova sudbina je u rukama neumoljivih natprirodnih sila; smrt je veliki rastanak a ne produženje, makar i na drugom planu, života na zemlji. Zagrobni život sada je na nekom drugom nivou.

U kasnijim grobnicama demoni smrti u sve većoj meri dobijaju zastrašujući izgled. Na sceni se pojavljuju i drugi još grozniji demoni koji se često bore s dobrim dusima oko posedovanja pokojnikove duše. Jedan od tih demona javlja se na sredini slike 229 koja predstavlja grobnicu iz trećeg veka pre n. e. u Červeteriju, raskošno ukrašenu štuko reljefima, a ne zidnim slikama. Čitava odaja uklesana je u živoj steni, a u svim detaljima podražava unutrašnjost kuće, sve do tavaničnih greda. Čvrsti pilastri (obratite pažnju na kapitele slične eolskim iz Male Azije, slika 175) i zidne površine između niša prekriveni su reljefima koji savršeno verno prikazuju oružje, oklope, kućne predmete, male domaće životinje i poprsja

227. *Muzičari i igrači.* Detalj zidne slike. Oko 480–470. godine pre n. e. Grobnica s lavicom, Tarkvinija, Italija



228. *Mladić i demon smrti.*
Urna s pepelom.
Početak četvrtog veka pre n. e.
Kamen (pjetra fetida),
dužina 119,4 cm.
Narodni arheološki muzej,
Firenca

229. Pogrebna odaja. Grobnica reljefa. Treći vek pre n. e. Červeteri, Italija



230. Rekonstrukcija etrurskog hrama. Muzej antičke etrurske Italije, Rim

pokojnika. U takvom okruženju demon sa zmijskim nogama i njegov troglavi pas (prepoznajemo Kerbera, mitskog čuvara pakla) deluju vrlo uznemirujuće.

Hramovi i njihovo ukrašavanje

Od etrurskih hramova sačuvali su se samo kameni temelji, jer su građevine bile od drveta. Čini se da su Etrurci, iako su bili vični zidanim konstrukcijama za druge namene, očigledno iz verskih razloga, izbegavali da se služe kamenom u arhitekturi hramova. Njihova svetilišta slična su jednostavnijim grčkim hramovima (slika 230), ali imaju nekoliko karakteristika po kojima se razlikuju, od kojih su neke kasnije ovekovečili Rimljani. Čitava građevina počiva na visokoj bazi ili podijumu koji nije širi od cele, a samo s južne strane ima stepenice koje vode do dubokog trema koji ima dva reda od po četiri stuba, i do cele. Cela je najčešće podeljena na tri odeljka jer su u etrurskoj religiji vladala tri božanstva, prethodnice rimskog Jupitera, Junone i Minerve. Etrurski hram bio je verovatno nizak i kvadratnog oblika, drugačiji od skladnih grčkih svetilišta i bliži domaćoj arhitekturi. Nije potrebno naglašavati da na hramu nije bilo mesta za postavljanje kamenih skulptura. Plastična dekoracija obično se sastojala od ploča od terakote koje su pokrivale arhitrav i rubove krova. Tek posle 400. godine pre n. e. tu i tamo nalazimo grupe velikih dimenzija rađene u terakoti, namenjene da ispune zabat iznad trema.

VEJI. Poznat nam je, međutim, jedan raniji pokušaj, i to neverovatno smeo, da se za monumentalnu skulpturu nađe mesta na spoljašnjem delu etrurskog hrama. Takozvani Apolonov hram u Vejima, nedaleko od Rima, bila je standardna građevina u svakom drugom pogledu, osim po četiri statue od terakote, prirodne veličine, postavljene na vrhu krova (kao što prikazuje crtež njegove rekonstrukcije, slika 239). One su stvarale dramatičnu grupu kakvu bismo očekivali u grčkoj skulpturi na zabatima: Herkul i Apolon takmiče se za svetu košutu u prisustvu drugih božanstava. Najbolje je sačuvana statua *Apolona* (slika 231), remek-delo etrurske arhajske skulpture. Njegovo krupno telo potpuno je vidljivo ispod ornamentalnih linija draperije. Žilave, mišićave noge i produžen korak odaju izražajnu snagu bez premca u grčkoj skulpturi istog razdoblja.

Da su Veji bili zaista središte skulpture pred kraj šestog veka pre n. e. kao da je potvrđeno i rimskom tradicijom po kojoj je poslednji etrurski vladar grada pozvao majstora iz Veja da za hram na Kapitolu izradi kip Jupitera od terakote. Ta statua je izgubljena, ali jedan drugi još čuveniji simbol Rima, bronzana figura vučice koja je othranila Romula i Rema još uvek postoji (slika 232). (Vidi Primarne izvore, br. 16, str. 218.) Dvoje dece dodatak su iz renesansnog perioda, a istorija statue vrlo je nejasna. Neki stručnjaci su čak sumnjali da je delo iz srednjeg veka. Ali gotovo je sigurno da je reč o etrurskom arhajskom originalu, o čemu svedoči svirep izraz lica životinje, pritajena fizička snaga tela i nogu, zadivljujuće slična *Apolonu* iz Veja. Vučica je maskota Rima i tesno je povezana s etrurskom mitologijom u kojoj su vukovi, reklo bi se, od najstarijih vremena igrali izuzetno značajnu ulogu.



231. *Apolon*, Veji. Oko 510. godine pre n. e. Terakota, visina 175,3 cm. Narodni muzej Vila Đulija, Rim



232. *Vučica.* Oko 500. godine pre n. e. Bronza, visina 85 cm. Kapitolski muzej, Rim

Portreti i obrada metala

Interesovanje Etruraca za izradu statua pokojnika moglo bi nas navesti na pomisao da su se oni, takođe, interesovali i za portretisanje. Ali, lica nadgrobnih figura sa slika 225 i 228 potpuno su bezlična. Tek oko 300. godine pre n. e., pod uticajem grčkih portreta, u etrurskoj skulpturi pojavili su se pravi portreti. Najlepši među njima nisu nadgrobni likovi prilično grube izrade već glave bronzanih statua. *Portret dečaka* (slika 233) pravo je remek-delo svoje vrste. Čvrstina modelovanja daje naročitu oštrinu čulnim usnama i blagim, setnim očima.

Ništa manji utisak ne ostavlja ni izvanredan kvalitet livenja i završne obrade koji potvrđuju staru slavu Etruraca kao majstora u obradi metala. Njihova veština bila je dobro poznata jer je bogatstvo Etruraca počivalo na eksploataciji ležišta bakra i gvožđa. Počev od šestog veka proizvodili su velike količine bronzanih statueta, ogledala i sličnih predmeta, kako za izvoz tako i za domaću potrošnju. Ljupkost ovih sitnih predmeta lepo se vidi na ugraviranom ukrasu na poleđini ogledala izrađenog ubrzo posle 400. godine pre n. e. (slika 234). Ispod talasaste vreže vinove loze vidimo krilatog starca, Kalka, kako posmatra neki okruglasti predmet. Crtež je tako skladan i siguran da se ne možemo oteti utisku kako je klasična grčka umetnost bila neposredan izvor nadahnuća.

PRORICANJE. Po stilu ovog dela to bi moglo biti tačno, ali motiv je sasvim etrurski. Krilati genije posmatra jetru žrtvovane životinje. Svedoci smo jednako važnog običaja u životu Etruraca kao što je bila i njihova briga za mrtve: večno traganje za predznacima i predskazanjima. Etrurci su verovali da se božja volja izražava posebnim znacima u svetu prirode, kao što su grmljavina ili let ptica, i da čovek, čitajući ih, može da dokuču da li se bogovi osmehuju ili se mršte na njegove poduhvate. Sveštenici koji su znali ovaj tajni jezik uživali su veliki ugled. Čak su i Rimljani dolazili po savet pre svakog važnijeg javnog ili privatnog posla. Proricanje (kako su Rimljani nazivali veštinu tumačenja predznaka) može se pratiti u istoriji sve do stare Mesopotamije, a običaj nije bio nepoznat ni u Grčkoj, ali su Etrurci u tome najdalje otišli. Posebno su verovali da su bogovi svoje božanske poruke ispisivali na jetri žrtvovanih životinja. Za njih je jetra bila svojesvrstan mikrokosmos podeljen na područja koja su označavala odgovarajuća područja na nebu.

Ma koliko tajanstveni i iracionalni, ti običaji postali su sastavni deo našeg kulturnog nasleđa, i njihovi odjeci sačuvali su se do danas. Istina je da mi više ne proričemo budućnost posmatranjem ptičjeg leta ili ispitivanjem jetre životinje, ali listići čaja, talog kafe i horoskopi još uvek zanimaju mnoge



233. *Portret dečaka.* Početak trećeg veka pre n. e.
Bronza, visina 23 cm.
Narodni arheološki muzej, Firenca



234. *Krilati starac proučava sudbinu iz jetre žrtvene životinje.*
Gravirana poleđina ogledala. Oko 400. godine pre n. e.
Bronza, prečnik 15,3 cm. Vatikanski muzeji, Vatikan, Rim

koji žele da znaju o svojoj budućnosti. Govorimo i o događajima punim dobrih predskazanja, to jest o događajima koji nagoveštavaju srećnu budućnosti, nesvesni toga da se „auspicijum", latinski izraz za dobro znamenje, prvobitno odnosio na let ptica. Možda zaista i ne verujemo da detelina s četiri lista donosi sreću a crna mačka nesreću, ali iznenađujuće veliki broj među nama priznaje da je sujeveran.

Arhitektura gradova

Prema rimskim piscima Etrurci su bili vični arhitektonskim konstrukcijama, planiranju gradova i premeravanju zemljišta. Sigurno je da su Rimljani mnogo od njih naučili, ali je teško reći koliki je tačno doprinos Etruraca rimskoj arhitekturi, jer je vrlo malo etrurske i rane rimske arhitekture sačuvano iznad nivoa tla. Rimski hramovi sigurno su zadržali mnoga etrurska obeležja, a atrijum, središnja dvorana rimske kuće (slika 255), takođe je etrurskog porekla. U planiranju gradova i premeravanju zemlje Etrurci su bili u prednosti pred Grcima.

Toskana, prvobitni zavičaj Etruraca, bila je i suviše brdovita da bi dopustila geometrijske šeme. Međutim, kad su se u šestom veku naselili u ravnicama južno od Rima, Etrurci su novoosnovane gradove uredili kao mrežu ulica koje su sve vodile prema preseku dveju glavnih saobraćajnica, zvanih *cardo* (sever-jug) i *decumanus* (istok-zapad). Četiri dela grada dobijena na ovaj način mogla su se dalje deliti ili proširivati prema potrebi. Ovaj sistem prihvatili su Rimljani za gradnju svih novih gradova širom Italije, Zapadne Evrope i Severne Afrike, a verovatno je bio izveden iz planova etrurskih vojnih logora. Čini se, međutim, da sistem odražava i religijsko verovanje po kome su Etrurci delili nebo na regione prema četiri strane sveta, a svoje hramove postavljali su duž ose sever-jug. Etrurci su po svoj prilici naučili Rimljane kako da grade utvrđenja, mostove, sisteme za navodnjavanje i akvedukte, ali od tih građevinskih poduhvata jedva da je išta sačuvano.

SEDMO POGLAVLJE



RIMSKA UMETNOST

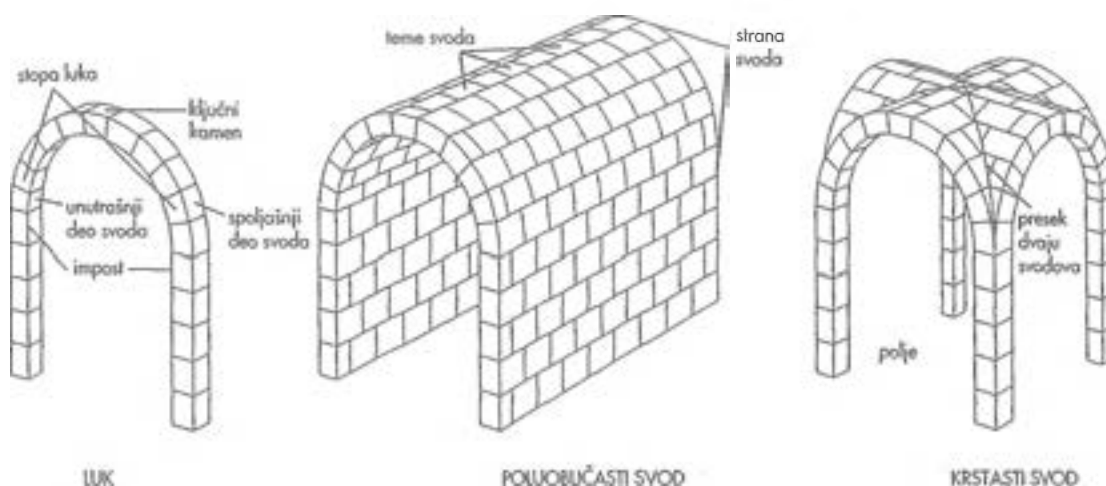
Od svih civilizacija starog sveta, rimska nam je mnogo pristupačnija od bilo koje druge, jer njenu istoriju možemo da pratimo po mnogim pojedinostima koje nas još uvek zadivljuju, kao što su širenje rimske teritorije od grada-države do carstva, vojni i politički sukobi unutar carstva, promene društvene strukture, razvoj ustanova i javni i privatni život vodećih ličnosti carstva. Ništa od ovog nije slučajnost – čini se da su sami Rimljani želeli da tako bude. Vešti u jeziku i okrenuti budućnosti, ostavili su bogato književno nasleđe, od poezije i filozofije do hroničarskih zapisa u kojima su zabeleženi svakodnevni događaji, kao i veliki broj spomenika rasutih širom carstva, od Engleske do Persijskog zaliva, od Španije do Rumunije. Ali, uprkos svemu tome veoma je teško odgovoriti na pitanje šta je to rimska umetnost. Rimski duh, tako jasno izražen u svim drugim područjima ljudske aktivnosti, začuđujuće je neuhvatljiv kad se zapitamo da li je postojao karakterističan stil u rimskoj umetnosti, posebno u slikarstvu i skulpturi.

Zašto je tako? Najočigledniji razlog leži u divljenju koje su Rimljani gajili prema grčkoj umetnosti svih perioda i stilova. Ne samo što su uvozili na hiljade originala iz ranijih perioda – arhajskog, klasičnog i helenističkog – već su ih u još većem broju i kopirali. Njihova sopstvena ostvarenja vrlo očigledno su se zasnivala na grčkim izvorima, a brojni umetnici, od doba republike (509–27. godine pre n. e.) do kraja carstva (27. godine pre n. e. – 395), bili su grčkog porekla. Štaviše, rimski autori ne pokazuju veliko zanimanje za umetnost sopstvenog vremena, već radije govore o razvoju grčke umetnosti, opisanom u grčkim spisima, ili o umetničkim ostvarenjima iz ranog razdoblja Rimske republike, od kojih baš ništa nije sačuvano. Retko se piše o savremenim delima. I dok se anegdote i imena umetnika pominju uzgred i u drugim kontekstima, Rimljani, za razliku od Grka, nikada nisu razvili bogatu literaturu na temu istorije, teorije i kritike umetnosti niti su rimski umetnici stekli individualnu slavu, mada su velika imena grčke umetnosti – Poliklet, Fidija, Praksitel, Lizip – naprotiv, uvek bila vrlo cenjena.

Mogli bismo, zato, pasti u iskušenje i zaključiti da su sami Rimljani smatrali da je, u poređenju sa slavnom grčkom prošlošću iz koje su potekli svi važni stvaralački podsticaji, umetnost njihovog vremena u opadanju. Ovakvo mišljenje je, zaista, sve donedavno preovlađivalo među naučnicima koji su tvrdili da je rimska umetnost u svojoj suštini poslednja, dekadentna faza grčke umetnosti – grčka umetnost pod rimskom vlašću. Iz toga proizlazi tvrdnja da ne postoji specifičan rimski stil, nego samo rimska tematika. Pa ipak, činjenice govore da je, u celini, umetnost nastala pod rimskim okriljem izrazito drugačija od grčke umetnosti. Da nije tako, problem se ne bi ni javio. Ako pokušamo da ovu razliku između dveju umetnosti procenimo prema grčkim merilima, shvatićemo je kao proces opadanja; ako je pak protumačimo kao izraz drugačijih, negrčkih ciljeva, verovatno ćemo je doživeti u mnogo manje nepovoljnom svetlu.

Kad jednom priznamo da je umetnost u doba Rimljana imala i pozitivne kvalitete koji nisu samo grčki, nećemo moći da na te novine gledamo kao na poslednju fazu grčke umetnosti, bez obzira na broj umetnika grčkog porekla na čija ćemo imena naići u rimskim izveštajima. Grčka imena tih ljudi zapravo ne znače mnogo, jer je, kako se čini, većina umetnika bila potpuno romanizovana. Isto tako, velika većina rimskih umetničkih dela nije potpisana, a njihovi autori mogli su poticati iz bilo kog dela prostranog Rimskog carstva.

Rimsko carstvo bilo je kosmopolitska zajednica u kojoj su se nacionalna i regionalna obeležja brzo gubila u zajedničkom sverimskom obrascu ustanovljenom u prestonici – gradu Rimu. Od samog početka rimsko društvo pokazalo je veliku toleranciju prema drugim tradicijama, dokle god one nisu ugrožavale sigurnost države. Stanovništvo novoosvojenih provincija nije bilo silom uterivano u jedinstven kalup, nego je, naprotiv, postalo deo tolerantne zajednice. Provincijama su bili nametnuti red i zakon, kao i poštovanje simbola rimske vlasti. U isto vreme, njihovi bogovi i mudraci gostoljubivo su prihvatani u prestonici, pa im je posle nekog vremena davano građansko pravo. Rimska civilizacija i umetnost time su primile ne samo grčko nasleđe već, u manjoj meri, i nasleđe Etruraca, Egipta i Bliskog istoka. Iz svega toga nastalo je neverovatno složeno i otvoreno društvo, homogeno i raznoliko u isto vreme. Izvanredan primer kosmopolitskog karaktera



235. Luk, poluobličasti svod, krstasti svod

rimskog društva jeste svetilište boga Mitre, slučajno otkopano u centru Londona. Bog je bio persijskog porekla, ali već je odavno postao rimski „građanin", a njegovo svetilište, po izgledu potpuno rimsko, može se uporediti sa stotinama drugih širom carstva.

U ovakvim uslovima bilo bi pravo čudo da se rimska umetnost odlikovala postojanim stilom kakav smo sreli u Egiptu, ili pak jasno prepoznatljivom evolucijom kojom se odlikuje grčka umetnost. Razvoj rimske umetnosti, onako kako ga mi danas shvatamo, može se tumačiti kao splet raznovrsnih istovremenih strujanja, vidljivih i kod pojedinačnih spomenika, od kojih se nijedno od tih strujanja ne izdvaja kao predominantno. „Rimsko" u rimskoj umetnosti mora se tražiti u tom složenom uzorku, a ne u jednoj, doslednoj odlici. Upravo u tome leži snaga te umetnosti.

ARHITEKTURA

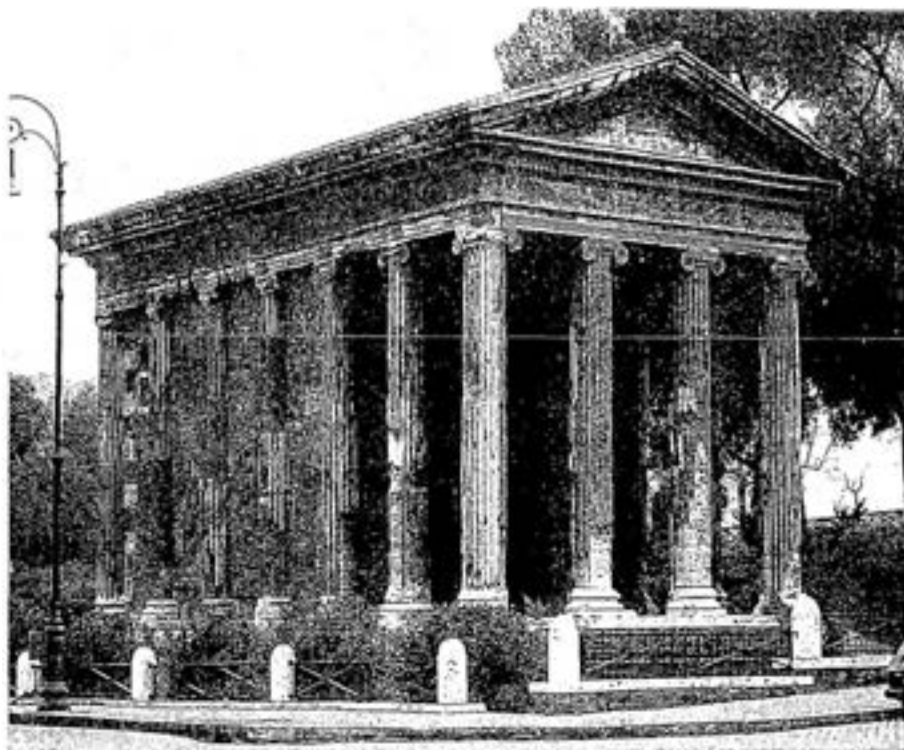
Ako je originalnost rimske skulpture i slikarstva i bila dovođena u pitanje, rimska arhitektura je stvaralački podvig čija je veličanstvenost dovoljna da razreši sve sumnje u njegov izrazito rimski karakter. Razvoj arhitekture od samog početka odražavao je specifičan stil rimskog javnog i privatnog života. Grčki uzori, iako vrlo cenjeni, nisu više zadovoljavali potrebu za smeštajem velikog broja ljudi u velike javne zgrade potrebne carstvu. U cilju zadovoljavanja građana – od vode do spektakularnih zabava – trebalo je pronaći nove oblike, iskoristiti jeftinije materijale i delotvornije metode.

Izgradnju Rima od samog početka teško je zamisliti bez luka i sistema svodova koji su iz njega proizašli: poluobličastog svoda u obliku poluvaljka; krstastog svoda, sastavljenog od dva poluobličasta svoda koji se seku pod pravim uglom i kupole (slike 235 i 325). Pravi lukovi konstruisani su od klinastih blokova od kojih je svaki usmeren prema središtu polukružnog otvora. Ovakav luk je čvrst i stabilan, za razliku od „lažnog" koji je napravljen od horizontalnih slojeva kamena ili opeke (primer je otvor iznad nadvratnika na Lavljoj kapiji u Mikeni, slika 135). Pravi luk i polukružni svod otkriveni su u Egiptu već oko 2700. godine pre n. e., ali su ih Egipćani pretežno primenjivali u podzemnim grobnicama i namenskim građevinama, nikada u hramovima, jer su, navodno, smatrali da su neprikladni za monumentalnu arhitekturu. U Mesopotamiji se pravi luk koristio za gradnju gradskih kapija, a možda i drugih građevina, ali ne možemo utvrditi do koje mere jer nedostaju očuvani primeri. Grcima je ovaj princip gradnje poznat od petog veka, ali oni su upotrebu pravog luka ograničili na podzemne građevine i jednostavne prolaze i nikad ga nisu kombinovali sa svojim arhitektonskim redovima.

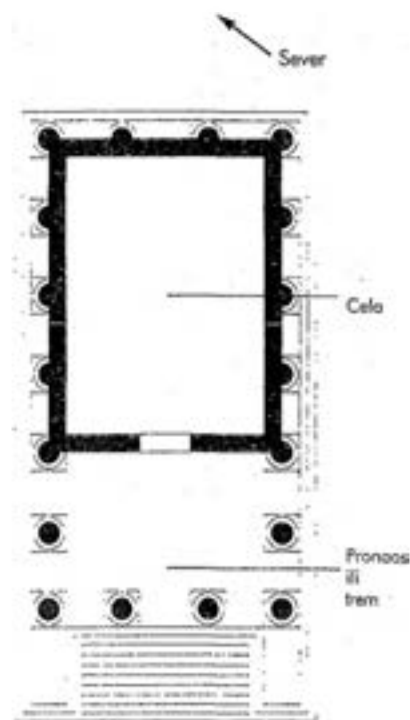
Od jednakog značaja za rimsku arhitekturu bio je beton – smesa maltera, šljunka i sitnih komada opeke i kamena. Ovaj način zidanja bio je pronađen na Bliskom istoku više od hiljadu godina pre toga, ali su Rimljani toliko razvili njegove mogućnosti da je postao glavna građevinska tehnika. Prednosti betona očigledne su: jak, jeftin i elastičan, omogućio je velike graditeljske poduhvate koji su još uvek najvažniji podsetnici na „veličinu Rima". Rimljani su umeli da sakriju neprivlačnu površinu betona dodajući oplatu od opeke, kamena ili mermera ili je prekrivajući glatkim gipsanim malterom. Danas je ova dekorativna košuljica nestala s većine rimskih građevina, ostavivši ogoljeno betonsko jezgro bez lepote koja još uvek krasi građevine stare Grčke.

Sakralna arhitektura

„HRAM FORTUNE VIRILIS". Svi elementi pozajmljeni od Etruraca i Grka uskoro su dobili jasna rimska obeležja. Veze s prošlošću najvidljivije su u tipovima hramova koji su se razvili tokom veličanstvenog doba rimske ekspanzije, u doba republike (510–60. godine pre n. e.). Prekrasan mali „Hram Fortune Virilis" najstariji je dobro očuvan primer ove vrste (slika 236). (Ime je izmišljeno jer je, kako se čini, hram bio posvećen rimskom bogu Portunu, zaštitniku luka.) Izgrađeno u Rimu u poslednjim godinama drugog veka pre n. e., svetilište podseća, svojim elegantnim jonskim stubovima i glavnim vencem, na talas grčkog uticaja koji je usledio posle rimskog osvajanja Grčke 146. godine pre n. e. Ali ovo nije obična kopija grčkog hrama. U njemu prepoznajemo i neke



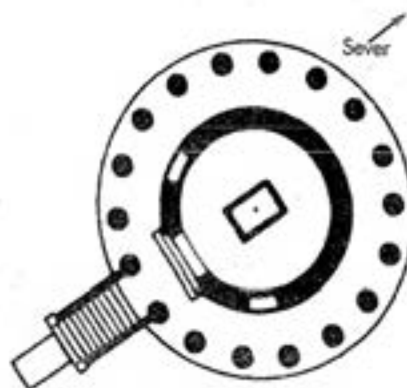
236. „Hram Fortune Virilis", Rim. Kraj drugog veka pre n. e.



237. Osnova „Hrama Fortune Virilis"



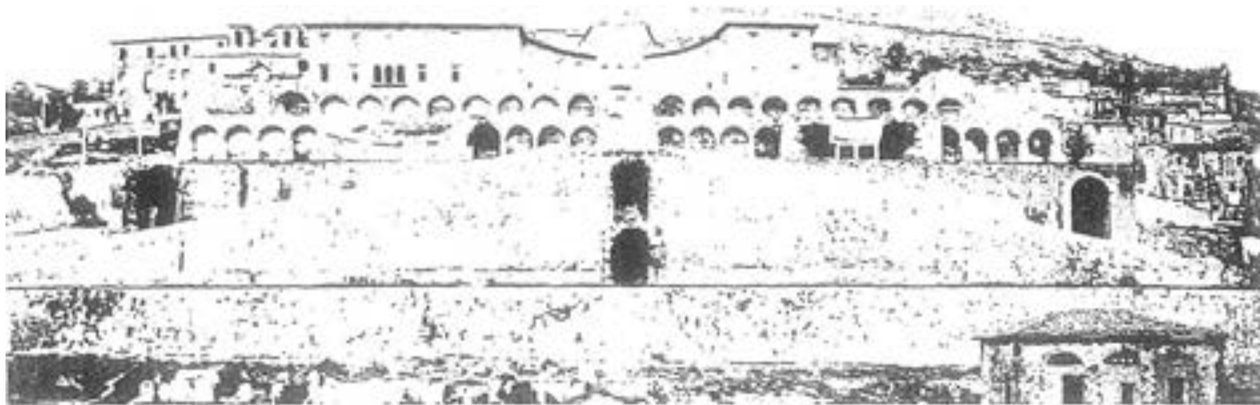
238. „Sibilin hram", Tivoli, početak prvog veka pre n. e.



239. Osnova „Sibilinog hrama"

etrurske elemente: visok podijum, dubok trem i široku celu koja zahvata i stubove peristila. Cela, međutim, više nije podeljena na tri prostorije kao u doba Etruraca; ona sada zatvara jedinstven prostor (slika 237).

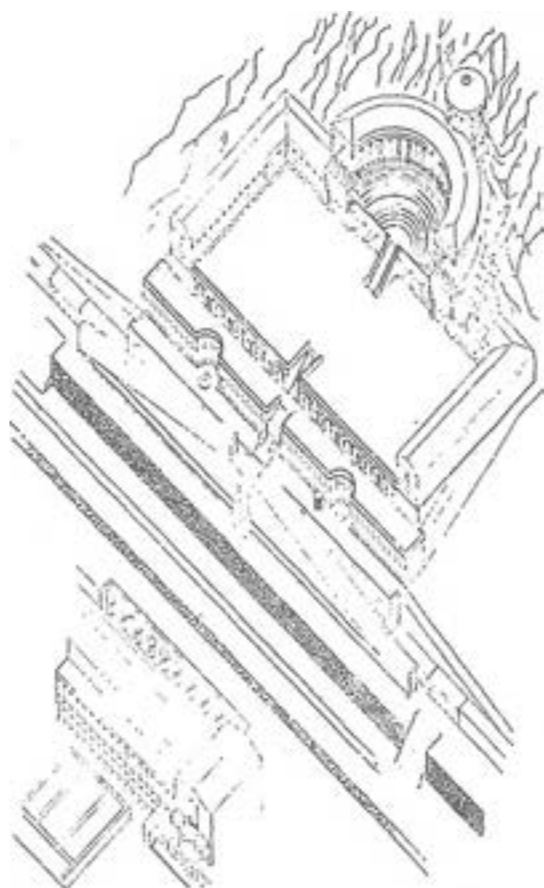
Rimljanima je bila potrebna prostrana unutrašnjost hramova jer su oni služili ne samo za smeštaj statua božanstava nego i za izložbu trofeja (statua, oružja itd.) koje su donosili kući sa svojih osvajačkih pohoda. „Hram Fortune Virilis" tako predstavlja novi, složeniji tip hrama namenjen rimskim potrebama, a ne slučajnu mešavinu etrurskih i grčkih elemenata. Ovakav tip hrama dugo će opstati: brojni primeri, najčešće velikih hramova s korintskim stubovima, mogu se naći u Italiji i u prestonicama provincija Rimskog carstva, a datiraju čak iz drugog veka n. e.



240. Svetilište Fortune Primigenije, Preneste (Palestrina), početak prvog veka pre n. e.

SIBILIN HRAM. Drugi tip hrama iz doba republike jeste takozvani *Sibilin hram* u Tivoliju (slike 238 i 239), podignut nekoliko decenija posle „Hrama Fortune Virilis". I ovaj hram nastao je kao rezultat spajanja dveju zasebnih tradicija. Prvobitni prethodnik bila je građevina u centru Rima u kojoj je čuvan sveti plamen grada. Građevina je najpre imala oblik tradicionalnih okruglih seoskih koliba iz rimskih provincija. Kasnije je izgrađena u kamenu, i to pod uticajem grčkih građevina tipa tolosa (vidi str. 106), pa je tako postala model za hramove kružne osnove iz poznog republikanskog perioda. Ovde opet nalazimo visoki podijum sa stepenicama samo na strani suprotnoj od ulaza kao i ljupku spoljašnjost nadahnutu grčkim uzorima. Ako pažljivije pogledamo celu, primetićemo da su okviri za vrata i prozore od klesanog kamena, dok je zid od betona. Sada je zid jasno vidljiv, jer su otpale mermerne ploče koje su ga direktno pokrivale.

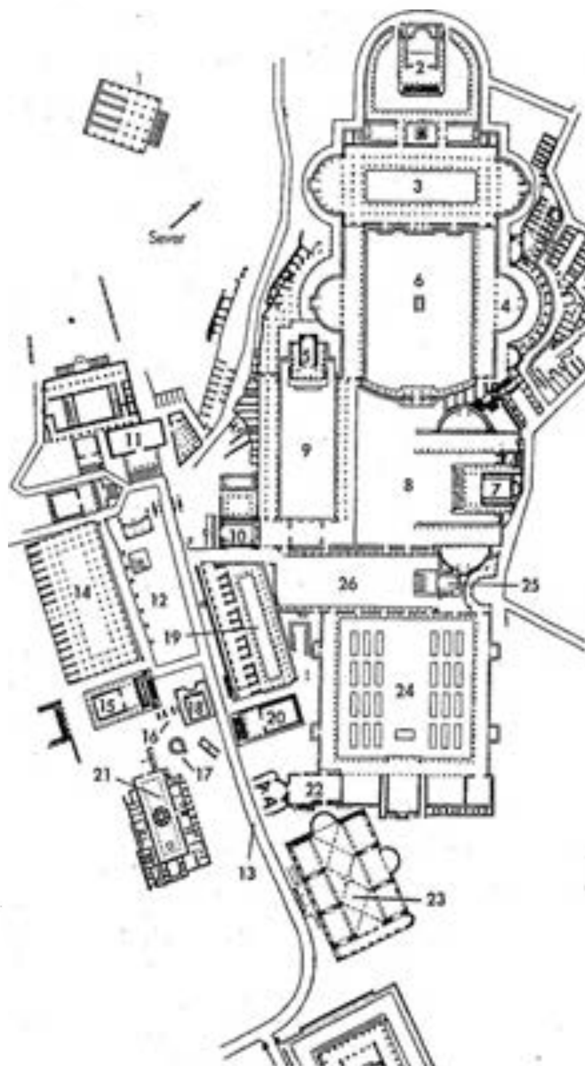
SVETILIŠTE FORTUNE PRIMIGENIJE. Rimske građevine iskazuju svoj značaj masivnošću i smelošću graditeljskih zamisli. Najstariji spomenik na kome su ove karakteristike jasno prepoznatljive jeste svetilište Fortune Primigenije u Palestrini, u podnožju Apenina, istočno od Rima (slika 240). Na ovom mestu, nekad važnom etrurskom utvrđenju, od najstarijih vremena postojao je neobičan kult posvećen Fortuni (Sudbini), boginji majci, sjedinjen s čuvenim proročištem. Rimsko svetilište potiče s početka prvog veka pre n. e. Njegovu veličinu i oblik potpuno je skrivao kasnije izgrađeni srednjovekovni grad, sve dok bombardovanjem 1944. godine nije bila porušena većina novijih kuća i tako otkriveni ostaci starih hramova na ogromnom području. (Polukružna građevina izgrađena je mnogo kasnije.)



241. Aksonometrijski prikaz rekonstrukcije svetilišta Fortune Primigenije, Preneste

Na lokaciji se prvobitno nalazio niz strmih prilaza koji su vodili do široke terase sa stubovima, a čitava građevina završavala se velikim dvorištem, takođe s kolonadama (slika 241). Povezani stubovi i arhitravi gradili su okvir oko otvora s lukovima koji su imali važnu ulogu na drugoj terasi, baš kao i polukružna udubljenja na prvoj. Otvori su bili natkriveni poluobličastim svodovima, još jednim karakterističnim elementom rimske arhitekture. Izuzev niše sa stubovima i vencem na donjoj terasi, sve danas vidljive površine od betona su, kao što je i cela okruglog hrama u Tivoliju. Zaista, teško je uopšte i zamisliti neki drugi način gradnje ovako velikog kompleksa.

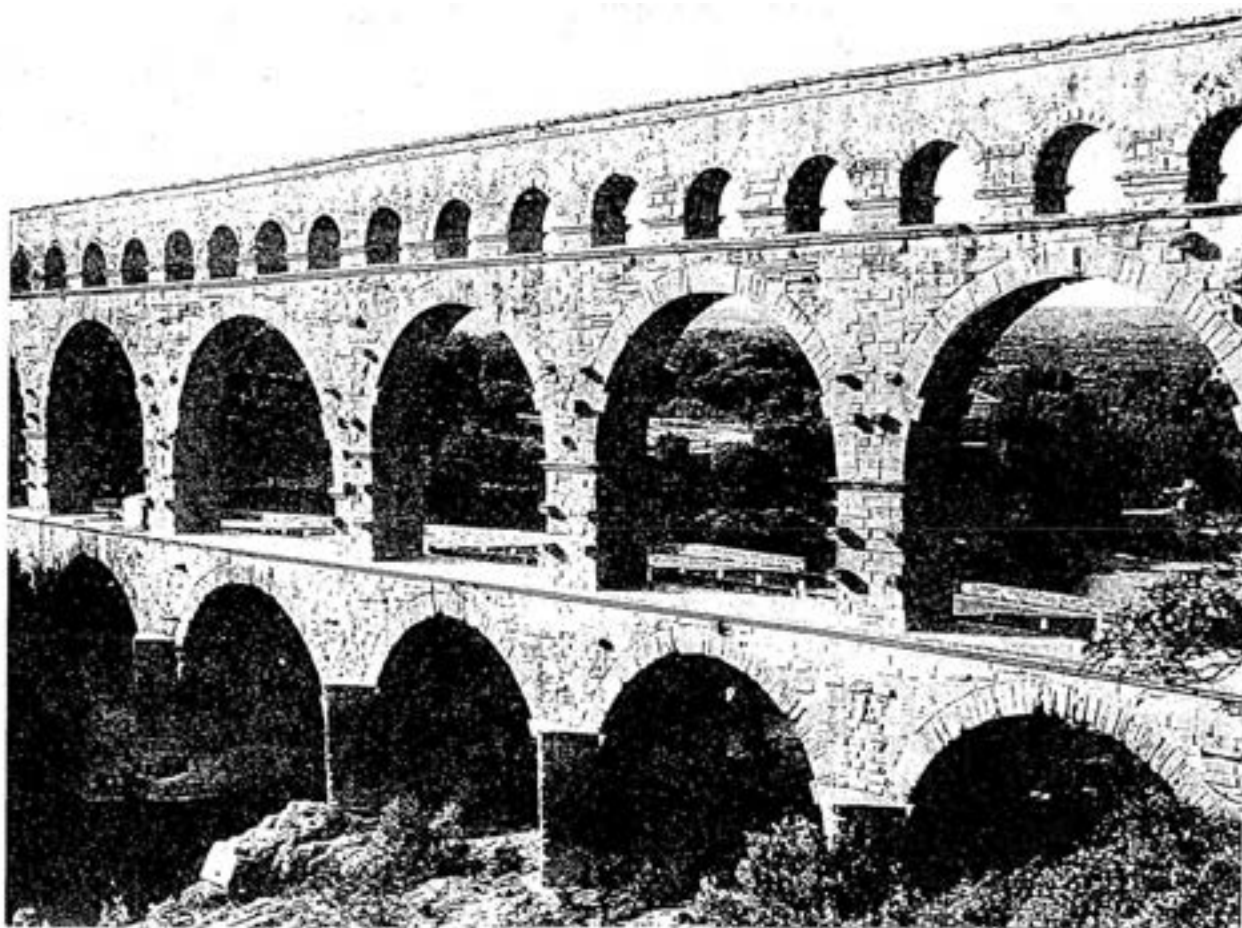
242. Položaj rimskih foruma, Rim. 1) Jupiterov hram na Kapitolu; 2) Trajanov hram; 3) Bazilika Ulpija; 4) Trajanova tržnica; 5) Hram Venere Genetriks; 6) Trajanov forum; 7) Hram boga Marsa Ultora; 8) Avgustov forum; 9) Forum Julija Cezara; 10) Dvorana Senata; 11) Hram sloge; 12) Rimski forum; 13) Sveti put; 14) Bazilika Julija; 15) Kastorov i Poluksov hram; 16) Avgustov slavoluk; 17) Vestin hram; 18) Hram Julija Cezara; 19) Bazilika Emilija; 20) Hram Antonina i Faustine; 21) Kuća vestalskih devica; 22) Romulov hram; 23) Maksencijeva i Konstantinova bazilika; 24) Vespazijanov forum; 25) Minervin hram; 26) Neronov forum

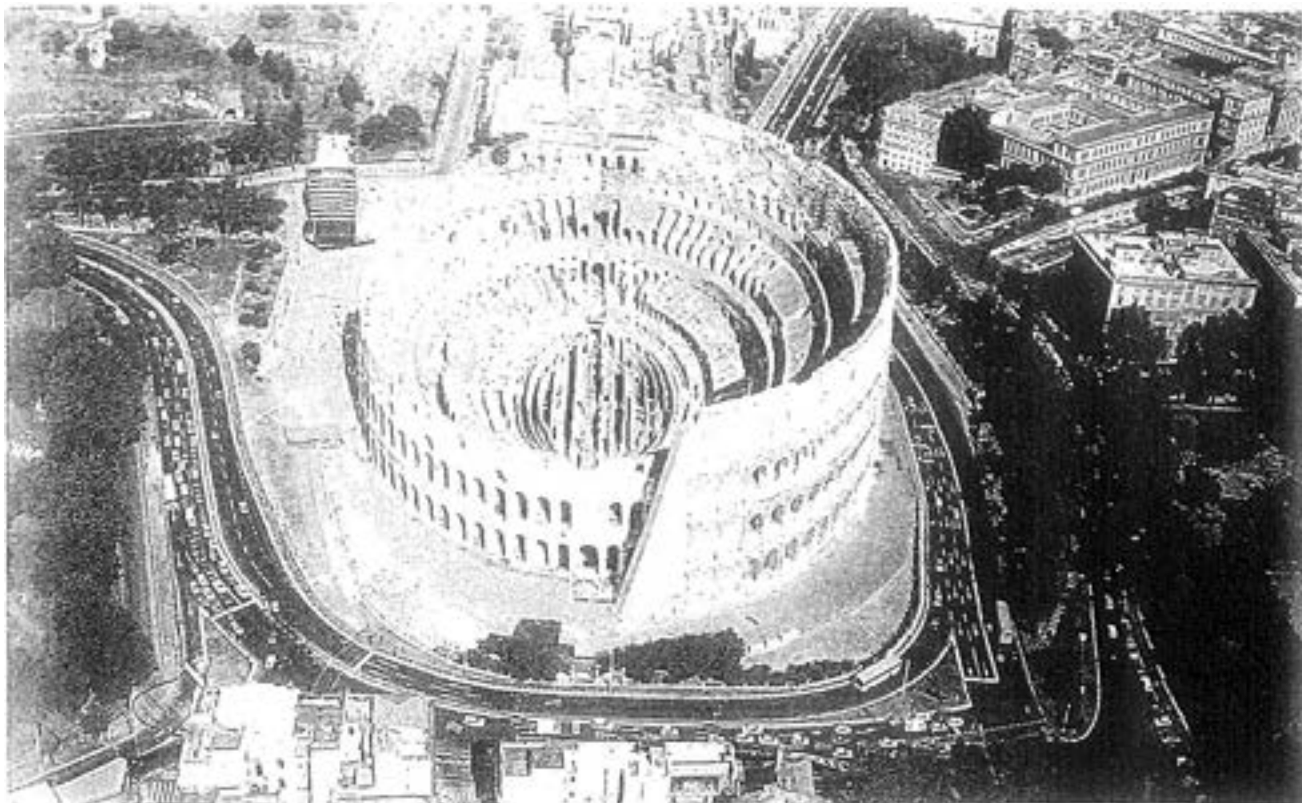


Ali ono što svetilište u Palestrini čini tako veličanstvenim nisu samo njegove dimenzije nego i sklad kojim se uklapa u pejzaž.

Čitav breg, slično atinskom Akropolju, pretvoren je i uobličen u arhitektonske oblike koji kao da izrastaju iz samog kamena, naprosto kao da je čovek samo dovršio zamisao prirode. Ovakvo oblikovanje velikih otvorenih prostora nije bilo ni poželjno ni izvodljivo u klasičnom grčkom svetu. Jedini projekti koji se po veličini mogu porediti s ovim nalaze se u Egiptu (vidi hram kraljice Hatšepsut, slike 72 i 73). Građevina nije u duhu Rimske republike. Svetilište u Palestrini potiče iz doba Sule čija je apsolutna diktatorska vlast (82–79. godine pre n. e.) označila prelaz iz republikanske vladavine u vladavinu jednog čoveka, Julija Cezara, i njegovih

243. *(dole)* Pon di Gar, početak prvog veka, Nim, Francuska





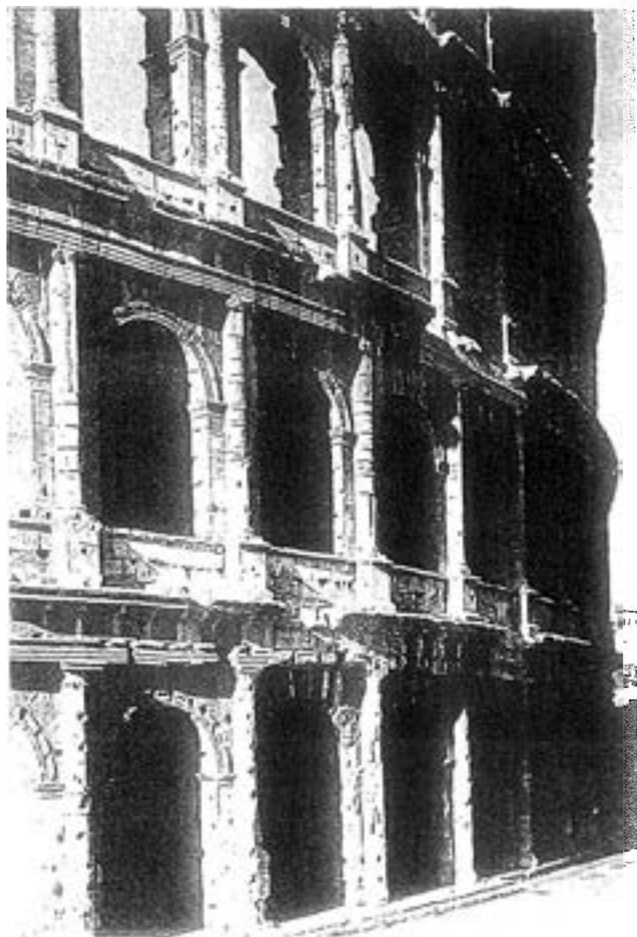
244. Koloseum (pogled iz vazduha), 72–80, Rim

naslednika careva. Budući da je Sula odneo veliku pobedu u građanskom ratu protiv svojih neprijatelja u Palestrini, gotovo da verujemo kako je on lično naredio gradnju svetilišta, u znak zahvalnosti Fortuni i kao spomenik svojoj slavi.

FORUMI. Verovatno nadahnut kompleksom u Palestrini, Julije Cezar je pred kraj života sagradio kompleks sličnih dimenzija u samom Rimu. To je Forum Julijum, veliki trg uokviren građevinama pored kojeg se nalazio hram Venere Genetriks, mitskog pretka praroditeljke Cezarove porodice. Primećujemo još naglašenije stapanje verskog kulta i lične slave. Cezarov forum postavio je obrazac za sve kasnije carske forume, povezane s njim zajedničkom glavnom osom, praveći tako najveličanstveniju arhitektonsku celinu rimskog sveta (slika 242). Nažalost, ništa od foruma nije sačuvano, osim ruševina koje ne mogu da dočaraju njihov prvobitni sjaj.

Svetovna arhitektura

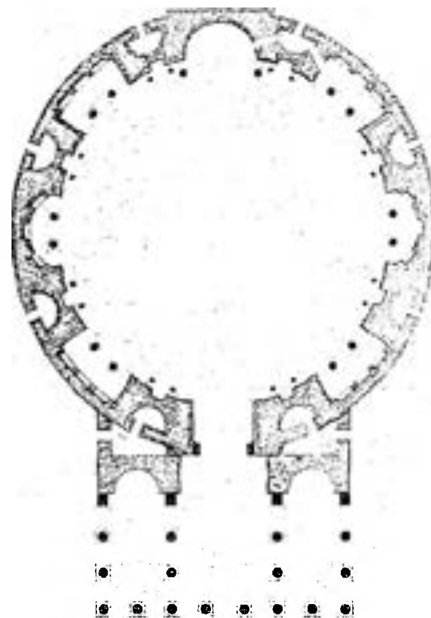
Luk i svod, koje smo sreli u Palestrini kao bitni elemenat rimske monumentalne arhitekture, predstavljali su, takođe, i osnovicu drugih arhitektonskih poduhvata, kao što su mostovi, vodovod, kanalizacija itd., a građeni su za korisne a ne estetske namene. Prve građevine te vrste u gradu Rimu sagrađene su već početkom četvrtog veka pre n. e., ali sačuvale su se samo u tragovima. Međutim, postoje brojni primeri kasnijeg datuma širom carstva. Najpoznatiji je vrlo dobro sačuvan akvedukt kod Nima u južnoj Francuskoj, poznat pod imenom Pon di Gar (slika 243). Njegove čvrste i čiste linije presecaju široku dolinu i pohvala su ne samo visokom kvalitetu rimske arhitekture već i smislu za red i



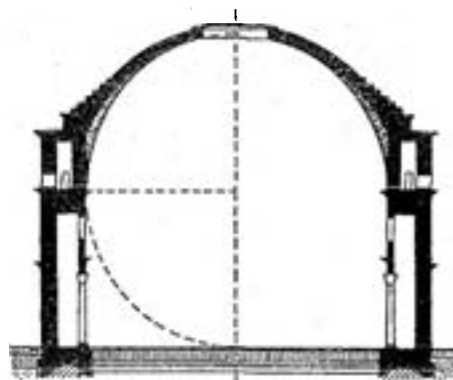
245. Pogled na spoljašnji zid Koloseuma



246. Đovani Paolo Panini. *Unutrašnjost Panteona.* Oko 1740.
Ulje na platnu, 128,3 x 99,1 cm.
Nacionalna umetnička galerija, Vašington, Zbirka Samjuela H. Kresa



247. Osnova Panteona



248. Poprečni presek Panteona, s analizom odnosa kvadrata i kruga

trajnost. Upravo te osobine obeležavaju celokupnu rimsku arhitekturu i definišu njen jedinstven značaj.

KOLOSEUM. Te karakteristike ponovo će ostaviti snažan utisak na nas na primeru Koloseuma, ogromnog amfiteatra za gladijatorske igre sagrađenog u centru Rima (slike 244 i 245). Dovršen 80. godine, po dimenzijama i masivnosti to je najveća građevina ikad sagrađena u Evropi. Dok je bio u upotrebi, u njemu se moglo smestiti 50.000 gledalaca. Betonsko jezgro s kilometrima stepenica i hodnika nadsvođenih poluobličastim i krstastim svodovima predstavlja neponovljiv primer graditeljske veštine osmišljene da omogući neometan prilaz areni i izlazak iz nje. Graditelji su primenili i poluobličasti i složeniji krstasti svod (vidi sliku 235). Monumentalna i dostojanstvena spoljašnjost odražava unutrašnju podelu građevine, ali je zaodeva i naglašava klesanim kamenom. Izvanredno je uravnotežen odnos između vertikalnih i horizontalnih elemenata, odnosno između nizova stubova i venaca unutar kojih se nižu bezbrojni otvori i lukovi. Tri klasična reda dižu se jedan iznad drugog u skladu s njihovom unutrašnjom „težinom": dorski, najstariji i najstroži u prizemlju, zatim jonski, pa korintski. Postepeno smanjivanje proporcija jedva je primetno, jer su redovi u rimskom prilagođavanju svi slični među sobom. U konstruktivnom pogledu oni su postali bestelesni, ali njihova estetska funkcija i dalje je bez premca. Upravo zahvaljujući redovima, ova ogromna fasada u skladu je s ljudskim razmerama.

Unutrašnjost građevina

Lukovi, svodovi i beton omogućili su Rimljanima da stvore ogromne neprekinute, zatvorene prostore, i to prvi put u istoriji arhitekture. Ovi graditeljski elementi naročito su iskorišćeni u gradnji velikih kupatila ili termi, koja su postala važna središta društvenog života u carskom Rimu. Iskustvo u podizanju takvih građevina kasnije je primenjeno i na druge, tradicionalnije tipove građevina, ponekad s revolucionarnim rezultatima.

PANTEON. Možda je najupečatljiviji primer ovog procesa čuveni Panteon u Rimu, veoma veliki hram kružne osnove s



249. Panteon, 118–125. Rim

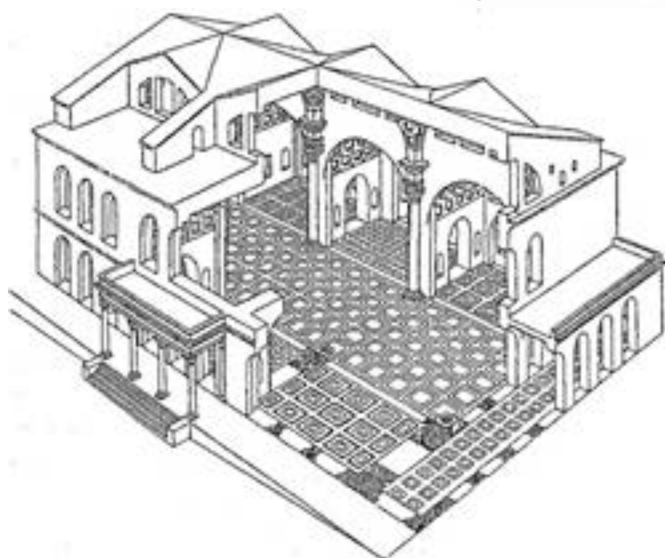
početka drugog veka, čija je unutrašnjost najbolje očuvana i najimpresivnija od svih unutrašnjosti građevina koje su se sačuvale do danas (slike 246–249). Hramovi kružne osnove postojali su odavno, ali se njihov oblik, kao što vidimo na primeru „Sibilinog hrama" (vidi slike 238 i 239), toliko razlikuje od Panteona da se ovaj nikako nije mogao razviti iz njih. Sa spoljašnje strane, cela Panteona izgleda kao neukrašeni cilindrični tambur na kome se diže blago zaokrugljena kupola. Ulaz je naglašen dubokim predvorjem kakvo nam je poznato iz rimskih hramova uobičajenog tipa, poput onog „Fortune Virilis" (slike 236 i 237).

Spajanje ovih dvaju elemenata čini se prilično grubo, ali prisetimo se da zgradu ne vidimo onako kako bismo trebali da je vidimo – na visokom podijumu na kojem je nekad stajala. U današnje vreme nivo okolnih ulica znatno je viši nego u antičko doba, tako da su stepenice koje vode na trem zatrpane. Uz to, trem je bio zamišljen kao deo pravougaonog dvorišta s kolonadom (atrijum), koje ga je verovatno odvajalo od rotonde. Što se tiče cele, arhitekt po svoj prilici nije računao na spoljašnji utisak, već je naglasak stavio na veliki zasvođen centralni prostor koji se sa iznenadnom dramatičnošću otvara pred nama čim stupimo unutra.

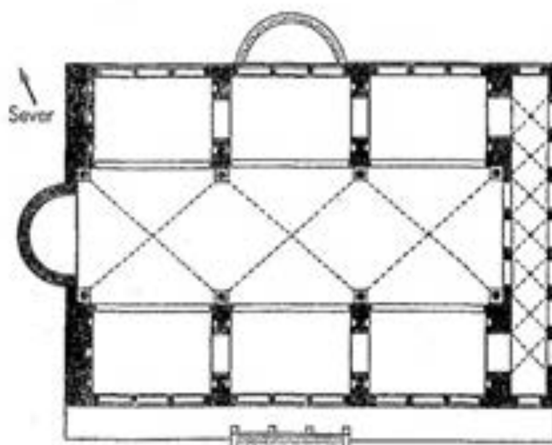
Arhitektima nije bilo lako da tehnički reše problem nosača za džinovsku kupolu. To zaključujemo po jednostavnosti spoljašnjih zidova. Ništa sa spoljašnje strane ne odaje kakva je unutrašnjost. Naprotiv, prozračnost i elegancija enterijera u potpunoj su suprotnosti s prilično odbojnom spoljašnjošću. Prostor zadivljuje skladom, a potpuni utisak nemoguće je preneti fotografijama. Ni umetnička slika (slika 246) ne može dovoljno snažno da prenese prostorni utisak unutrašnjosti.

Kupola je prava polulopta vrlo originalnog plana. Međusobno spojena rebra slična su čvrstoj mreži koja omogućuje upotrebu relativno lakih kaseta, poređanih u pet pojaseva. Kružni otvor u njenom središtu (nazvan okulus ili oko) omogućava obilno i čudesno ravnomerno ulivanje svetlosti. Visina

250. Konstantinova bazilika, oko 307–320. Rim



251. Rekonstrukcija Konstantinove bazilike (prema Hilzenu)



252. Osnova Konstantinove bazilike

od poda do otvora iznosi 43,61 m, koliko iznosi i prečnik baze kupole i unutrašnjosti (slika 248), tako da su kupola i tambur, pošto su istog raspona, u potpunoj ravnoteži. Sa spoljašnje strane ta ravnoteža nije se mogla postići jer je trebalo obuzdati stremljenje kupole u visinu znatnim proširenjem baze građevine koja se postepeno sužava prema vrhu. (Kao što se i debljina kupole povećava nadole, od 1,8 m do 6 m.) Težina kupole ne opterećuje ravnomerno tambur, nego je usmerena na osam širokih potpornih „stubova" (vidi sliku 247). Između njih su niše, duboko usečene u masivni beton,

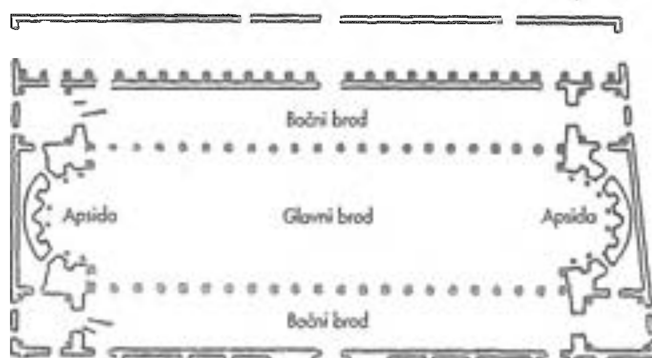


253. Bazilika, početak trećeg veka, Leptis Magna, Libija

pa iako su sa zadnje strane zatvorene, stubovi im daju izgled otvora koji kao da vode u susedne prostorije. Taj osećaj otvorenog prostora iza potpornih nosača čini da se ne osećamo zarobljenim u Panteonu; zidovi izgledaju tanji, a kupola mnogo lakša nego što zapravo jeste. Stubovi, obloge od obojenog mermera na zidovima i pod ostali su isti kao što su bili i u rimsko doba. Kasete kupole prvobitno su bile pozlaćene, kako bi kupola bila slična „zlatnom nebeskom svodu".

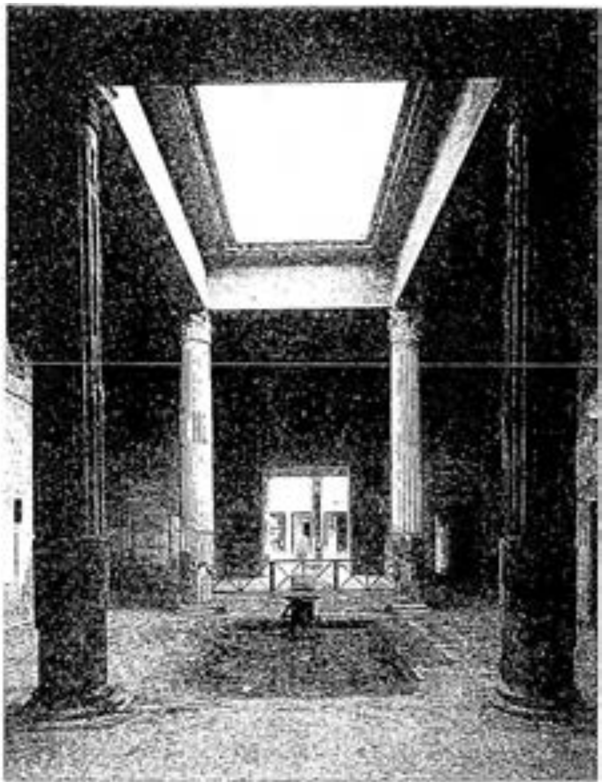
Kao što mu ime kaže, Panteon je bio posvećen svim bogovima (grč. pan – svi, theoi – bogovi) odnosno, tačnije, sedmorici bogova planeta, koliko ima i niša. Može se pretpostaviti da je zlatna kupola imala simbolično značenje, tj. da je predstavljala nebeski svod. Pa ipak je ova svečana i divna građevina ponikla iz prilično skromne tradicije. Rimski arhitekt Vitruvije, u spisu pisanom čitav vek pre građenja Panteona, opisuje amam s kupolom u jednom javnom kupatilu (termi), u kome se nalaze u začetku (nesumnjivo mnogo manjih dimenzija) osnovne karakteristike Panteona: imao je kupolu poluloptastog oblika, proporcionalni odnos između visine i širine i kružni otvor na vrhu (koji se mogao zatvoriti bronzanim kapkom na lancima kako bi se regulisala temperatura u parnom kupatilu).

BAZILIKE. Konstantinova bazilika s početka četvrtog veka još je neposredniji primer oblikovanja termi za nove namene. Za razliku od drugih bazilika o kojima ćemo kasnije govoriti, Konstantinova (započeta u vreme njegovog prethodnika Maksencija) po obliku je slična glavnoj dvorani javnih kupatila podignutih za vreme vladavine dvojice ranijih



254. Osnova bazilike, Leptis Magna

imperatora, Karakale i Dioklecijana, ali je mnogo većih dimenzija. Verovatno je bila najveća natkrivena građevina u čitavom Rimu. Danas stoji još samo severni bočni brod, sastavljen od tri velika odeljenja s poluobličastim svodovima (slika 250). Srednji deo, ili glavni brod, koji su pokrivala tri krstasta svoda (slike 251 i 252), bio je znatno viši. Budući da je krstasti svod, koji podseća na baldahin, celom težinom i pritiskom usmeren na četiri ugla (vidi sliku 235), gornji deo zidova broda mogao je da podnese velike prozore, tako da je unutrašnjost bazilike, uprkos ogromnim dimenzijama, bila puna svetlosti i vazduha. Mi ćemo naići na takvu konstrukciju u mnogo kasnijim građevinama, počev od crkvi do železničkih stanica. U Konstantinovu baziliku ulazilo se sa



255. Atrijum, „Dom srebrne svadbe", početak prvog veka, Pompeja



256. Dijanina kuća u insuli, oko 150. godine, Ostija

istočne strane, kroz ulazno predvorje ili narteks, koji je završavao polukružnom nišom ili apsidom s džinovskom Konstantinovom statuom (vidi sliku 283). Da bi smestio svoju kultnu statuu, Konstantin je po svoj prilici prilagodio građevinu, dodajući joj još jedan ulaz s juga i još jednu apsidu suprotno od njega, da bi kao car mogao u njoj da sedi.

Bazilike su bile dugačke dvorane različitih namena, a prvi put se javljaju u helenističkoj Grčkoj. U doba Rimljana postale su tipično obeležje svakog većeg grada, a jedna od glavnih funkcija bila im je da pruže dostojanstven prostor za rad suda koji je delio pravdu u ime cara. (Vidi Primarne izvore br. 9, str. 215.) Sam Rim imao je nekoliko bazilika, ali ih je vrlo malo do danas sačuvano. One u provincijama prošle su malo bolje. U Leptis Magni u Severnoj Africi nalazi se jedna izuzetna bazilika (slike 253 i 254), koja ima skoro sve karakteristike uzornog tipa. Dug srednji brod završava se polukružnom apsidom na oba kraja. Zidovi počivaju na kolonadama koje omogućavaju pristup bočnim brodovima, nižim od glavnog broda, kako bi se mogli otvoriti prozori na gornjem delu zidova glavnog broda.

Bazilike su imale drvene tavanice umesto zidanih svodova, jer je to bilo jednostavnije i bliže tradiciji, a ne iz tehničkih razloga. Zato su bile podložnije požarima. Bazilika u Leptis Magni, iako veoma oštećena, ipak se ubraja među najbolje očuvane. Konstantinova bazilika u Rimu bila je smeo pokušaj da se stvori nov, zasvođen tip bazilike, ali izgleda da se zamisao nije svidela javnosti jer nije bilo sledbenika. Možda su je smatrali nedostojnom, zbog njene očigledne sličnosti s javnim kupatilom. Bez obzira na razlog, hrišćanske bazilike četvrtog veka uzele su za uzor stariji i neuporedivo jednostavniji tip s drvenom tavanicom (vidi sliku 299). Tek sedam vekova kasnije zasvođene crkve tipa bazilike postale su uobičajene u Zapadnoj Evropi.

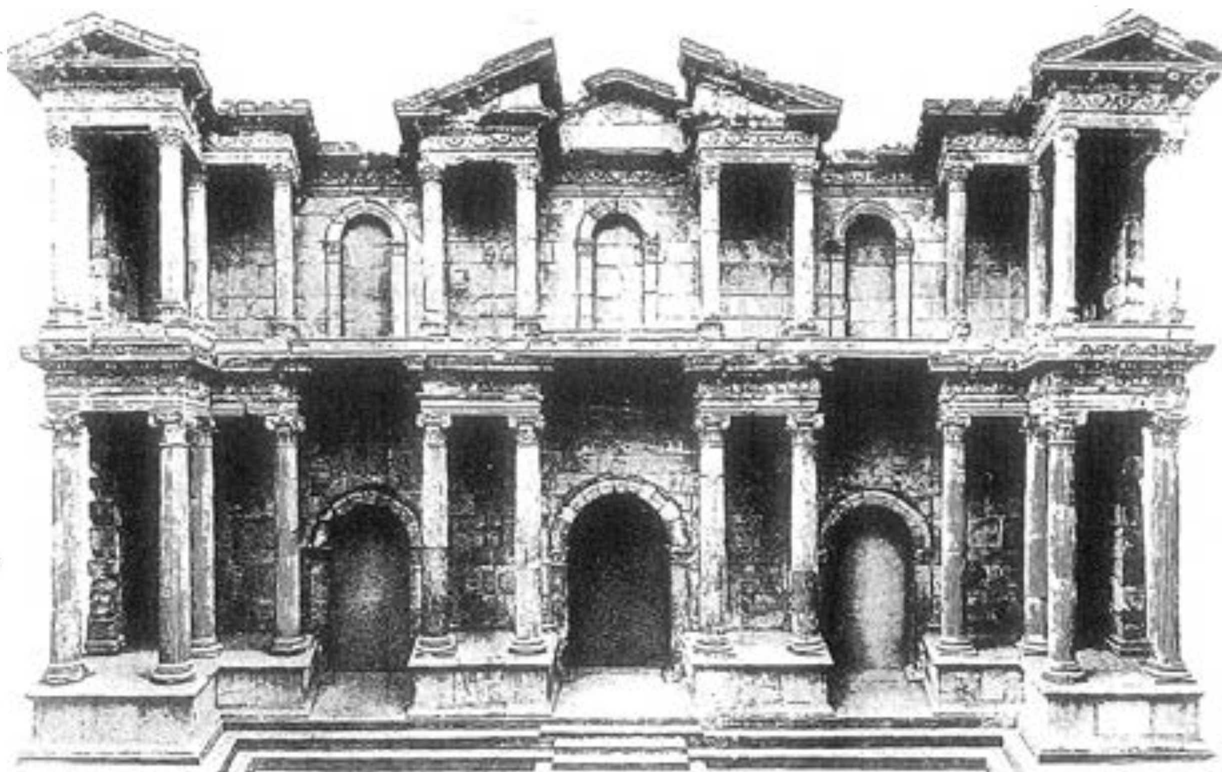
Stambena arhitektura

Jedno od zadovoljstava koje nam pruža proučavanje rimske arhitekture u tome je što ono ne obuhvata samo velike javne građevine već i veliki broj stambenih objekata, od carskih palata do kuća gradske sirotinje. Ako zanemarimo dve krajnosti te lestvice, ostaju nam dva osnovna tipa stambene arhitekture koja su sačuvana. Jedan je *domus*, porodična kuća građena prema staroj italijanskoj tradiciji. Posebno obeležje kuće jeste takozvani atrijum, kvadratna ili pravougaona središnja dvorana osvetljena otvorom na krovu, oko koje su raspoređene ostale prostorije. U vreme Etruraca bila je to seoska kuća, ali Rimljani su joj dali gradska obeležja i razvili je u tipičan dom bogatih građana.

Mnogo primera domusa iz raznih razvojnih faza pronađeno je u Pompeji i Herkulanumu, gradovima koji su zatrpani vulkanskim pepelom za vreme erupcije Vezuva 79. godine. Uđimo sada u "Dom srebrne svadbe" u Pompeji; na slici 255 vidimo snimak koji je načinjen iz predvorja (vestibila) duž glavne ose domusa. Atrijum je ovde prostorija upečatljivih dimenzija. Četiri korintska stuba na uglovima otvora pod krovom daju mu donekle osobine unutrašnjeg dvorišta. U sredini je plitak bazen za kišnicu (krovovi su nagnuti prema unutra). U atrijumu su tradicionalno bili smešteni portreti porodičnih predaka. Na suprotnom kraju s desne strane vidi se udubljenje za čuvanje porodičnih spisa (*tablinum*), a iza je vrt okružen kolonadom, peristil. Osim odaja raspoređenih oko atrijuma, ponekad je bilo još prostorija koje su bile nadovezane sa zadnje strane kuće.

Čitavo zdanje s ulične strane bilo je zatvoreno zidovima bez prozora. Očigledno je da su bogatom Rimljaninu privatnost i samodovoljnost bile veoma važne. (Vidi Primarne izvore br. 10, str. 215.)

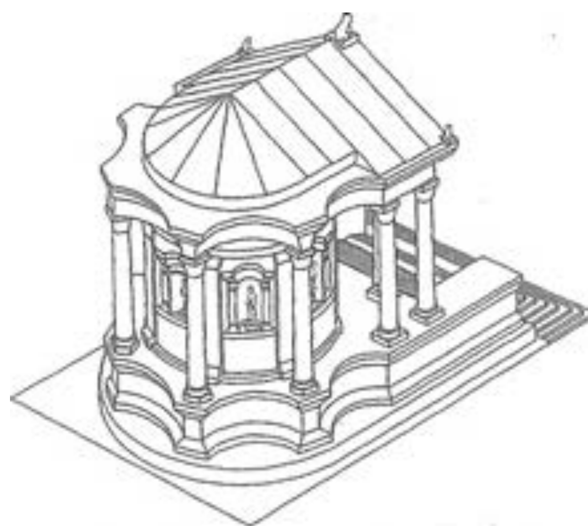
Manje elegantna tvorevina – svakako potpuno gradska – od samog početka bila je *insula,* gradski blok zgrada koji uglavnom srećemo u Rimu i Ostiji, staroj rimskoj luci blizu ušća reke Tibra. Insula nagoveštava mnoge osobine moderne stambene zgrade. To je velika građevina (ili niz takvih građevina) od betona i opeke oko malog središnjeg dvorišta s radnjama i gostionicama u prizemlju, otvorenim prema ulici, i brojnim porodičnim stambenim prostorijama na gornjim spratovima. Neke insule imale su čak pet spratova,



257. Kapija tržnice iz Mileta (obnovljeno). Oko 160. Antička zbirka, Državni muzej, Berlin



258. Venerin hram, prva polovina trećeg veka, Balbek, Liban



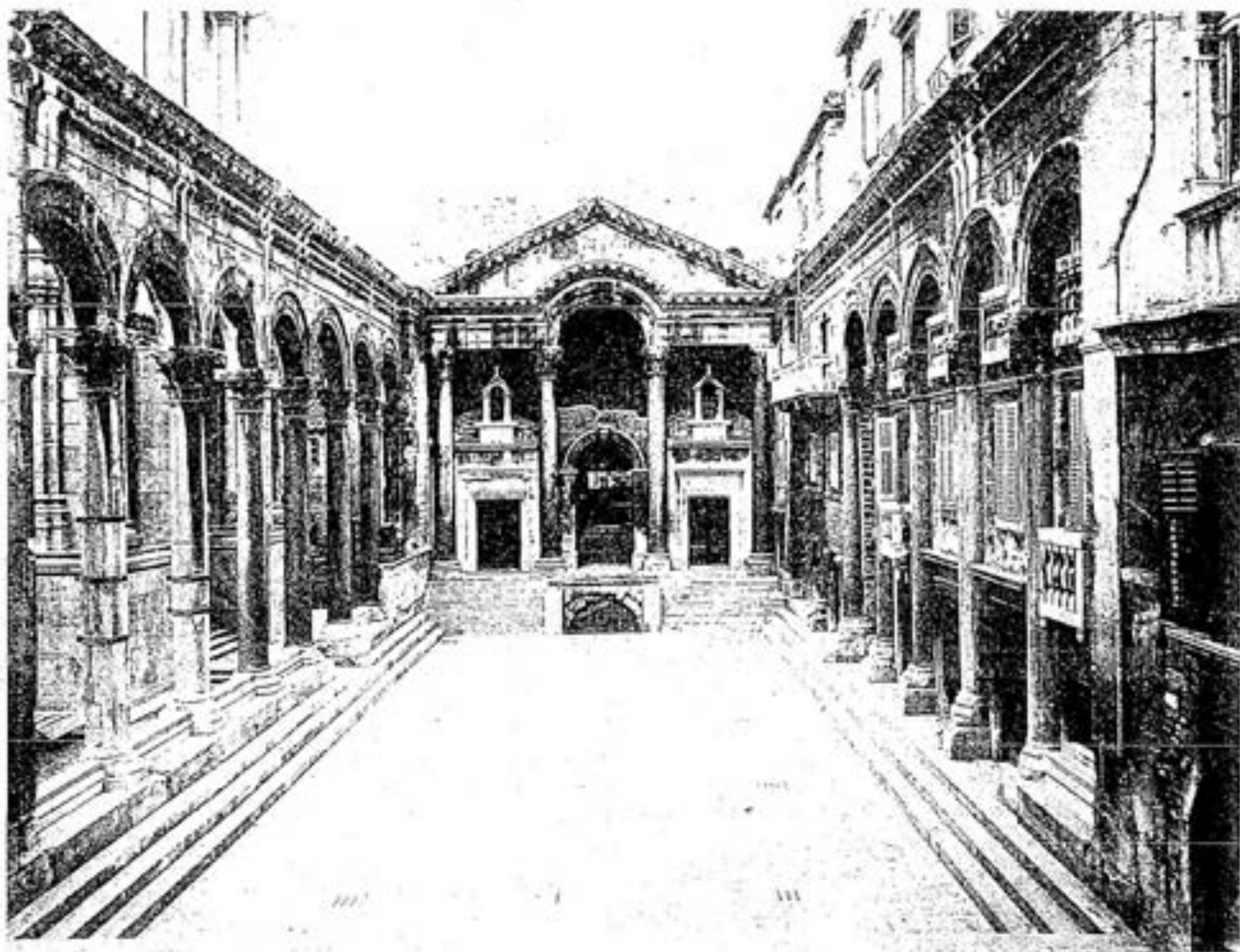
259. Šematska rekonstrukcija Venerinog hrama, Balbek

a one iznad drugog sprata imale su i balkone (slika 256). Svakodnevni život zanatlija i trgovaca koji su živeli u takvoj insuli bio je okrenut prema ulici, što je još uvek običaj u današnjoj Italiji. Privatnost *domusa* bila je rezervisana za manjinu koja je mogla sebi da je priušti.

Pozna rimska arhitektura

Ispitujući nove oblike zasnovane na luku, svodu i kupoli primetili smo trajnu privrženost klasičnim grčkim redovima. Iako rimski arhitekti, u konstrukcionom smislu, više nisu zavisili od redova, ostali su verni njihovom duhu priznajući estetsku vrednost sistema grede i nosača kao principa organizovanja i raščlanjavanja građevine. Stub, arhitrav i zabat možda su i bili samo stavljeni preko zasvođenog jezgra od betona i opeke, ali su njihov oblik i međusobni odnos još uvek bili određeni prvobitnim pravilima redova.

Ovakav pravoverni stav, pun poštovanja prema grčkom arhitektonskom rečniku, preovladavao je od perioda rimskih osvajanja Grčke do kraja prvog veka carstva. Posle toga



260. Peristil, Dioklecijanova palata oko 300. Split, Hrvatska

često nailazimo na primere koji svedoče o suprotnoj struji, o ukusu za maštoviti i „negramatički" preobražaj grčkog rečnika. Kada i gde je to počelo – još uvek je pitanje. Postoje dokazi da izvori takvih strujanja dopiru unazad do kasnog helenističkog doba, a najizrazitiji su i najprisutniji na Bliskom istoku, u azijskim i afričkim provincijama carstva. Kapija tržnice tipičan je primer iz Mileta oko 160. (obnovljena, u Državnom muzeju u Berlinu; slika 257). Možemo reći da je reč o scenskoj arhitekturi, kako po utisku koji ostavlja tako i s obzirom na poreklo. Živopisna fasada s naizmeničnim udubljenjima i ispustima naslednica je arhitektonske pozadine rimskih pozornica. Ritmička smena isturenog i uvučenog zahvatila je čak i zabat nad glavnim vratima, lomeći ga na tri dela.

Jednako zadivljuje i mali Venerin hram u Balbeku, verovatno sagrađen početkom drugog veka i obnovljen u trećem (slike 258 i 259). Konveksna oblina cele efektno je suprotstavljena konkavnim nišama i izdubljenoj bazi i vencu, uvodeći igru novog stila u konvencionalne elemente okruglog hrama (uporedi slike 238 i 239).

Krajem trećeg veka novatorske ideje slične ovima bile su toliko rasprostranjene da su se svuda počeli gubiti tradicionalni grčki redovi. Na kraju peristila u Dioklecijanovoj palati u Splitu arhitrav između dvaju središnjih stubova zaobljen je tako da predstavlja odjek luka nad vratima ispod njega i tako stvara potpuno nov utisak. S obe strane vidimo nešto još revolucionarnije: niz lukova koji se oslanjaju direktno na stubove. Nekoliko usamljenih primera ovakve arkade mogu se naći i ranije, ali tek je na pragu pobede hrišćanstva došlo do pravog spajanja luka i stuba. To spajanje, nezaobilazni element buduće arhitekture, čini nam se tako prirodno da gotovo i ne razumemo zašto mu se uopšte ikada iko i protivio.

SKULPTURA

Naširoko se, iz razumljivih razloga uglavnom oko skulpture, raspravljalo o pitanju da li postoji nešto što se zove rimski stil. Čak i ako zanemarimo uvoz i kopiranje grčkih originala, Rimljani su smatrani podražavaocima zbog brojnih sopstvenih dela koja su bila adaptacije i varijante grčkih modela svih perioda. Potražnja za skulptorskim delima bila je u Rimu velika, što se može objasniti željom za sakupljanjem starina, ali i potrebom za raskošnim ukrašavanjem unutrašnjeg prostora. Postoje čitave kategorije skulptura proizvedenih pod rimskim okriljem koje zaslužuju status „deaktiviranih" odjeka grčkih dela, lišenih njihovog prvobitnog značenja, ali prefinjene zanatske izrade. Ponekad se isto može reći i za egipatsku skulpturu, jer je postojala i moda pseudoegipatske skulpture. S druge strane, nema nikakve sumnje da su neke



261. *Aulus Metelus (Orator).* Početak prvog veka pre n. e. Bronza, visina 180 cm. Narodni arheološki muzej, Firenca



262. *Portret Rimljanina.* Oko 80. godine pre n. e. Mermer, prirodna veličina. Vila Torlonija, Rim

vrste skulptorskih dela imale ozbiljnu i važnu ulogu u starom Rimu. Ta dela predstavljaju živu skulptorsku tradiciju nasuprot dekorativnoj i antikvarskoj struji. Mi ćemo se uglavnom pozabaviti onim vidovima rimske skulpture koji su snažno ukorenjeni u rimskom društvu, a to su portreti i narativni reljef.

Period republike

Iz pisanih izvora poznato je da se od najstarijih republikanskih vremena zaslužnim političkim i vojnim vođama iskazivala počast postavljanjem njihovih statua na javnim mestima. Običaj se zadržao do kraja carstva, hiljadu godina kasnije. Početak te tradicije verovatno treba tražiti u grčkom običaju postavljanja zavetnih statua pobednika na atletskim takmičenjima ili drugih važnih ličnosti u posvećeni prostor koji okružuje svetilišta, kao što su bili Delfi i Olimpija (vidi sliku 186). Nažalost, prva četiri veka ove rimske tradicije za nas su zatvorena knjiga. Još nije otkriven nijedan rimski portret koji bi se, ma i s najmanje pouzdanosti, mogao datovati pre prvog veka pre n. e. U kakvom su odnosu ove stare statue bile prema etrurskoj i grčkoj skulpturi? Da li su ikada imale bilo kakve specifične rimske osobine? Da li su uopšte predstavljale portrete u bilo kom smislu ili su njihove ličnosti bile raspoznavane samo po držanju, odeći, atributima i natpisima?

ORATOR. Naš jedini putokaz za odgovor na ova pitanja jeste bronzana statua prirodne veličine nazvana *Aulus Metelus* (*L'Aringatore*, orator) (slika 261), nekad datovana u drugi vek, a danas preovladava mišljenje da je iz prvih godina prvog veka. Potiče iz južnih etrurskih oblasti i nosi etrurski natpis koji sadrži ime Aulusa Metelusa (Aullus Metellus na latinskom), verovatno ime osobe koja je služila kao model. Mora da je bio ili Rimljanin ili, bar, od Rima postavljen službenik. Izrada je očigledno etrurska, kako se vidi po natpisu. Ali gest koji znači i pozdrav i obraćanje ponavlja se kod stotina rimskih statua ovog tipa. Odeća, stari tip toge, takođe je rimska. Pretpostavljamo da je skulptor pokušao da izrazi prihvaćen tip rimske portretne statue, ne samo po spoljašnjim obeležjima nego i po stilu. Ovde je vrlo malo helenističkih osobina koje su karakteristične za kasniju etrursku tradiciju. Ono što figuru čini vrednom pažnje jeste njena ozbiljnost i detaljni faktografski prikaz, sve do uredno zavezanih pertli za cipele. Pada nam na um izraz „nenadahnuto", ne kao kritika, već kao umetnikov osnovni stav, za razliku od grčkih i etrurskih portretista.



263. *Rimski patricije s poprsjima svojih predaka.* Kraj prvog veka. Mermer, prirodna veličina. Kapitolski muzej, Rim

PORTRETI. Da je ovo bio stav kome se svesno težilo kao pozitivnoj vrednosti, postaje jasno kad se upoznamo s rimskim portretnim glavama (oko 75. godine pre n. e.) koje tu odliku najrečitije prikazuju. Čini se da je stvaranje monumentalnog i bez sumnje rimskog portretnog stila dovršeno tek u Sulino doba, kad je i rimska arhitektura dostigla zrelost (vidi str. 179–180). Najupečatljiviji primer ovog stila vidimo u licu nepoznatog Rimljanina na slici 262, nastao u isto vreme kad i helenistički portret s Delosa sa slike 216. Teško je i zamisliti jasniju suprotnost. Oba su izvanredno uverljive sličnosti s originalom, a ipak izgledaju kao dva posebna sveta. Dok na nas helenistički portret ostavlja utisak svojim suptilnim izrazom psihologije modela, rimski na prvi pogled izgleda kao detaljna topografija lica, a karakter modela kao da izbija na površinu samo slučajno. Ali to ipak nije tačno. Bore su, bez sumnje, realistično prikazane, ali ih je skulptor ipak obrađivao biranim naglašavanjem, kako bi dočarao specifično rimsku ličnost – ozbiljnu, mrgodnu, čelične volje u izvršavanju dužnosti. To je „lik pretka" zastrašujućeg autoriteta, a pažljivo uočene pojedinosti lica kao da su biografske karakterizacije koje ovu figuru pretka izdvajaju od drugih.

U osobenom duhu ovog portreta ogleda se patrijarhalni rimski običaj koji seže daleko u prošlost. (Vidi Primarne izvore br. 17, str. 218–219.) Posle smrti glave porodice pravio se voštani otisak njegovog lica i čuvao se u posebnom svetilištu ili porodičnom oltaru. Prilikom pogreba voštane slike predaka nosile su se u povorci. Rimske patricijske porodice sačuvale su ovaj običaj sve do doba carstva. Voštani likovi su, naravno bili samo zabeleženi podaci, a ne umetničko delo, i zbog nepostojanosti voska nisu trajali duže od nekoliko desetina godina. Zato je želja da ih patriciji imaju u mermeru bila sasvim prirodna, ali nisu postali traženi sve do početka prvog veka pre n. e. Možda su patriciji, osetivši da je njihova vodeća uloga ugrožena, želeli da javno pokažu svoje pretke i tako istaknu svoje staro poreklo.

To je, nesumnjivo, namena statue na slici 263, isklesane otprilike pola veka kasnije od prethodnog primera. Statua prikazuje nepoznatog čoveka koji drži poprsja svojih predaka, možda oca i dede. Delo se ničim posebno ne ističe, ali ozbiljno lice našeg predanog Rimljanina čudno deluje na nas. Duh „prapretka" i ovde se oseća. Jasno je da se na voštanim likovima ne vide te osobine. One su postale izražene tek kad su likovi bili isklesani u mermeru, a portreti predaka ne samo što su postali večni nego su dobili i na duhovnoj monumentalnosti. Međutim, mermerne glave ipak su zadržale karakter zabeleženih podataka, vizuelnih dokumenata, što znači da su se mogle slobodno reprodukovati. Važan je bio samo „tekst" lica, a ne i „rukopis" umetnika koji ga je ispisao. Upečatljiva glava na slici 262 takođe je kopija, izrađena oko pedeset godina posle originala koji je izgubljen, a isti je slučaj i s dvojicom predaka na slici 263. (Stilske razlike ukazuju da je original glave na levoj strani slike 263 oko trideset godina stariji od druge glave.) Možda će nam upravo taj nedostatak smisla za jedinstvenost originala koji je prilično razumljiv u kontekstu njihovog predačkog kulta, pomoći da objasnimo zašto su Rimljani tako grozničavo kopirali slavne grčke kipove.

Period carstva

PORTRETI. Približavajući se vladavini cara Avgusta (27. godine pre n. e. – 14. godine n. e.) prepoznaćemo novi pravac u rimskoj portretnoj umetnosti, koji dostiže vrhunac u likovima samog Avgusta. Za prekrasnu statuu iz Primaporte



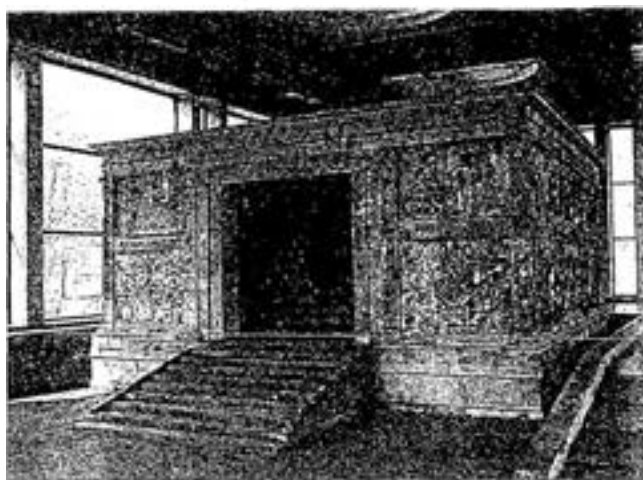
264. *Avgust iz Primaporte.* Rimska kopija. Oko 20. godine n. e. Mermer, visina 2 m.
Vatikanski muzeji, Rim

(slika 264) teško je na prvi pogled reći da li je reč o bogu ili ljudskom biću. Sumnja je sasvim opravdana, jer figura i treba da predstavlja oboje. Ovde, na rimskom tlu, susrećemo se s pojmom božanskog vladara koji nam je poznat iz Egipta i sa starog Bliskog istoka. Ta koncepcija stigla je u grčki svet u četvrtom veku pre n. e. (vidi sliku 204). Prihvatio ju je Aleksandar Veliki i njegovi naslednici. Od njih su je pak preuzeli Julije Cezar i rimski imperatori koji su najpre podsticali obožavanje svoje ličnosti samo u istočnim provincijama, gde je vera u božanskog vladara bila vrlo stara tradicija.

Zamisao da se caru pridaju nadljuske osobine kako bi se povećao njegov autoritet brzo je postala zvanična politika, pa iako je sam Avgust nije naglašavao u meri u kojoj su to činili kasniji imperatori, statua iz Primaporte jasno ga prikazuje obavijenog aurom božanstva. (On je bio i glavni sveštenik državne religije.) Junačko i idealizovano telo očigledno je izvedeno po uzoru na Polikletovog *Dorifora* (slika 183), dok Kupidon do njegovih nogu podseća na malog Baha s Praksitelovim *Hermesom* (slika 207). Ipak, statua ima nedvosmisleno rimski izgled. Carev pokret ruke poznajemo sa figure *Aulusa Metelusa* (slika 261). Glava je idealizovana ili, tačnije, „helenizovana". Pojedinosti fizionomije manje su važne od očiju koje liku daju „nadahnut" izgled kakav ćemo naći na portretima Aleksandra Velikog (uporedi sliku 221).



265. *Avgust iz Primaporte.* Detalj oklopa na grudima



266. Ara pacis (žrtvenik mira). Oko 13–9. godine pre n. e. Mermer, širina žrtvenika oko 10,7 m. Muzej Ara pacis, Rim

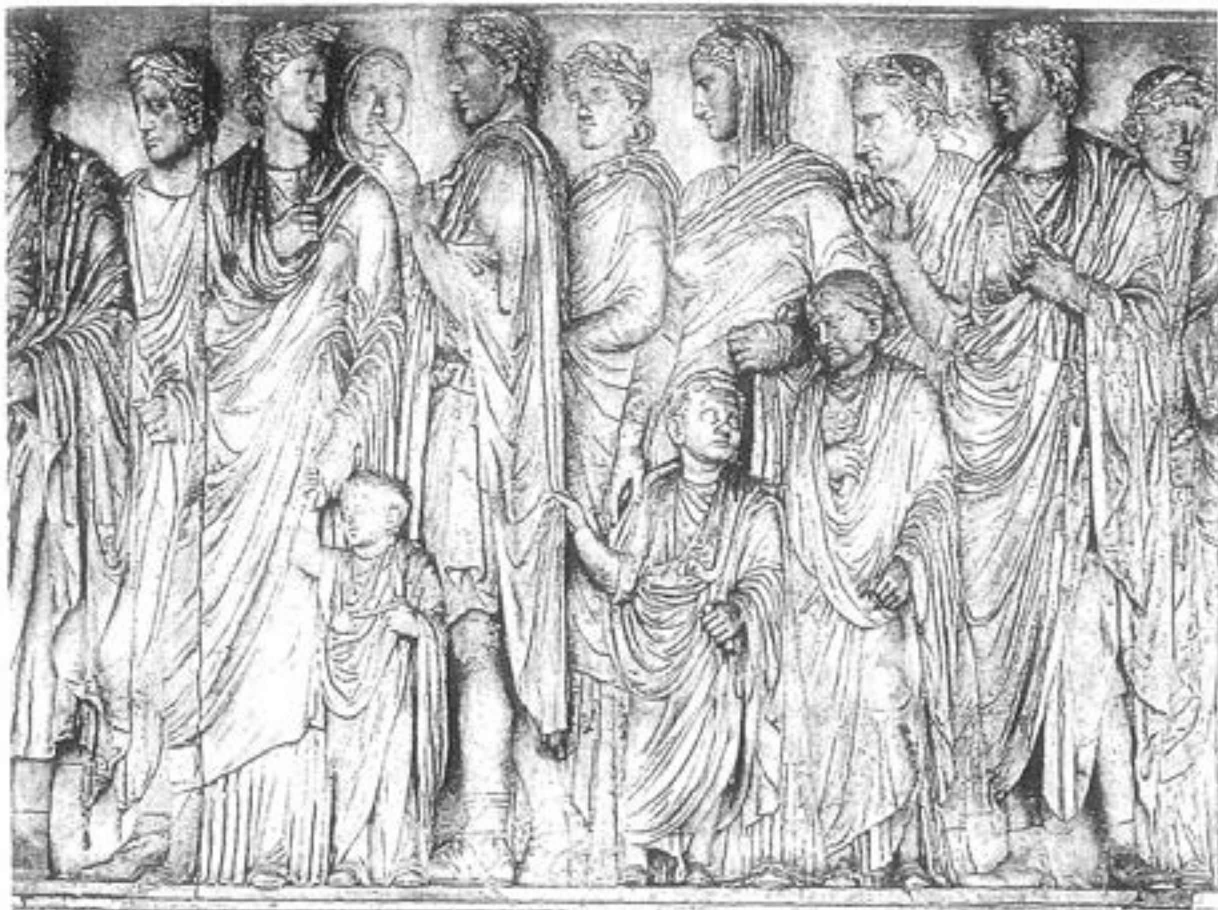
Uprkos tome, lice je sasvim sigurno portret, uzvišen ali jasno individualan, što ćemo lako utvrditi poređenjem s mnogim drugim Avgustovim portretima. Svaki Rimljanin bi ga odmah prepoznao jer ga je dobro poznavao s novca i bezbrojnih drugih predmeta. Zapravo je carev lik ubrzo poprimio simbolično značenje državnog simbola.

Iako je pronađena u vili Avgustove žene Livije, statua iz Primaporte najverovatnije je kasnija kopija izgubljenog originala: bose noge imaju figure koje su smatrane božanstvom, što znači da je statua izrađena posle careve smrti. Mit i stvarnost prepliću se u slavljenju cara. Mali Kupidon na delfinu služi kao oslonac teškoj mermernoj statui, ali i kao podsetnik da julijanska loza vodi poreklo od Venere; isti lik prisutan je i na prikazima Gaja Cezara, Avgustovog nećaka. Kostim izgleda stvaran, površina je obrađena tako da podseća na stvarnu tkaninu, metal i kožu. Na oklopu na grudima (slika 265) predstavljena je Avgustova pobeda nad Partima 39–38. godine pre n. e. kojom se osvetio za poraz koji su Rimljani doživeli 15 godina pre toga.

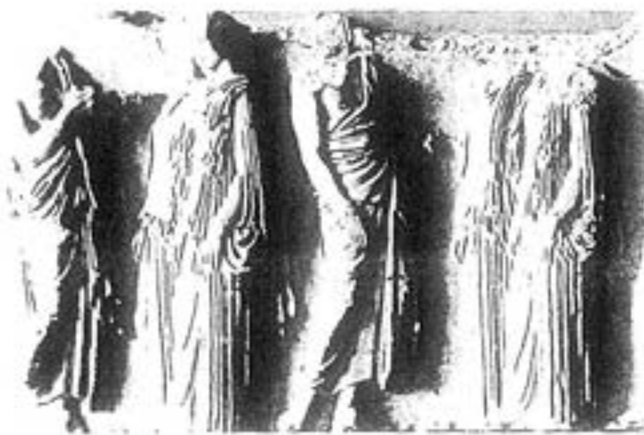
Karakteristično je što je događaj prikazan kao alegorija: prisustvo bogova i boginja uzdiže istorijsko zbivanje na nivo kosmičkog značaja, dok bogata simbolika izražava pobedu koja je Avgustu bila vrlo važna, jer je najavila razdoblje mira i blagostanja. Predstavljene su obe vojske, i to prizorom u kojem Parćanin vraća otetu zastavu Rimljaninu. Možda nikad nećemo dobiti odgovor na pitanje da li su ti likovi personifikacije, što je verovatno, ili istorijske ličnosti – Frat IV i sam Avgust ili njegov pastorak i naslednik Tiberije koji je, po Svetoniju, bio njegov posrednik?

NARATIVNI RELJEF. Carska umetnost nije bila ograničena samo na portrete. U spomen na svoje slavne poduhvate carevi su podizali monumentalne žrtvenike, slavoluke i stubove ukrašene pripovednim reljefima. Slični prizori poznati su nam s Bliskog istoka (vidi slike 95, 102 i 112), ali ne i iz Grčke. Istorijski događaji – to jest događaji koji su se odigrali samo jednom, u određeno vreme i na određenom mestu – nisu bili tema klasične grčke skulpture. Ako je trebalo prikazati pobedu nad Persijancima Grci su to činili posredno. Pobeda je predstavljena kao borba Lapita i kentaura ili Grka i amazonki (vidi slike 195 i 203), dakle, kao mitski događaj izvan vremena i prostora. Taj običaj zadržao se čak i u doba helenizma, ali ipak ne baš sasvim dosledno. Kad su kraljevi iz Pergama slavili pobedu nad Keltima, prikazali su ih verno (vidi sliku 210) u pozama tipičnim za poraz, a ne u okviru jedne određene bitke.

S druge strane, grčki slikari obrađivali su istorijske teme, poput bitke kod Salamine, i to već sredinom petog veka, ali ne znamo u kojoj su meri te slike bile verne u pojedinostima. Kako smo videli, mozaik iz Pompeje s prikazom Bitke kod Isa (slika 199) verovatno je bio nadahnut slavnom helenističkom slikom koja prikazuje poraz persijskog kralja Darija u bici s Aleksandrom Velikim (oko 315. godine pre n. e.). I u Rimu su se istorijski događaji prikazivali u likovnoj umetnosti već od trećeg veka pre n. e. Pobednički vojskovođa naređivao bi da se njegova junačka dela naslikaju na pločama koje su nošene u trijumfalnim povorkama ili bi ih izlagao na javnim mestima; te su slike imale obeležje prolaznosti postera kojima je junak reklamirao svoje uspehe. Nijedna ploča nije sačuvana. Tek pred kraj republike privremene predstave ratnih događaja počele su da dobijaju monumentalniji i trajniji oblik. Ti događaji više nisu bili naslikani nego klesani i vezani za građevinu koja je trebalo da traje večno. Tako je bilo pripremljeno oruđe za glorifikovanje carske vladavine, i carevi nisu oklevali da ga naveliko koriste.



267. *Carska povorka*, deo friza na žrtveniku Ara pacis. Mermer, visina 160 cm



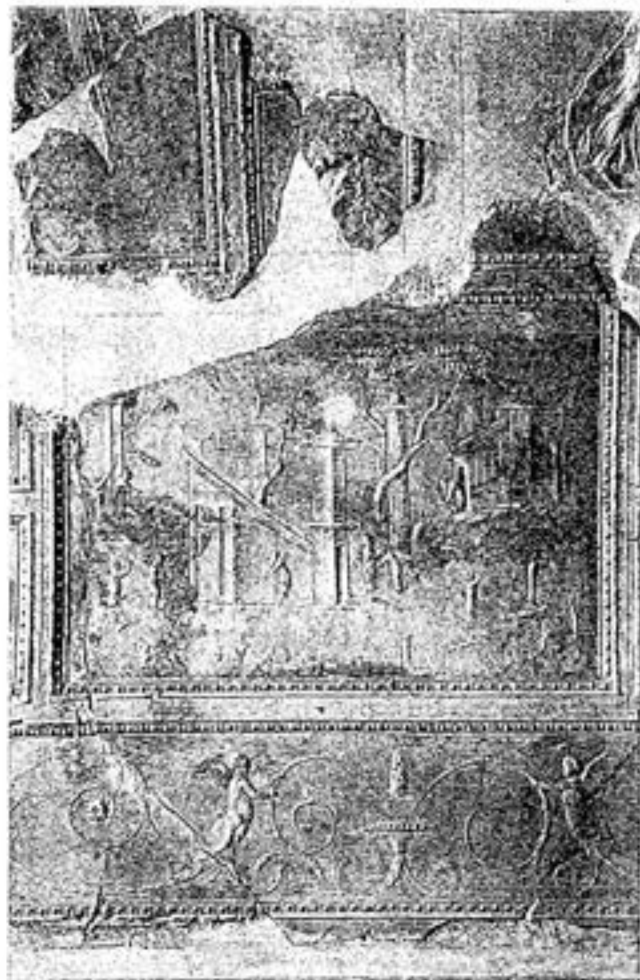
268. *Povorka*, deo istočnog friza, oko 440. godine pre n. e., Partenon, Atina. Mermer, visina 109,3 cm. Luvr, Pariz

ARA PACIS. Budući da je vodeći motiv Avgustove vladavine bio mir, on je voleo da na spomenicima bude prikazan kao „princ mira", a ne kao ratnik osvajač i junak. Najznačajniji od svih spomenika te vrste jeste Ara pacis (Žrtvenik mira) čiju je izgradnju Senat izglasao 13. godine pre n. e., a dovršen je četiri godine kasnije. Verovatno je reč o bogato ukrašenom Avgustovom žrtveniku koji danas nosi to ime (Ara pacis Avgustus). Čitav spomenik (slika 266) podseća na pergamski oltar, ali je mnogo manjih dimenzija (uporedi slike 211 i 213). Na zidu koji ograđuje sam oltar monumentalni mermerni reljefni friz prikazuje svečanu povorku koju predvodi sam imperator.

Ovde je „helenistički" klasični stil *Avgusta iz Primaporte* dostigao svoj najviši izraz. Međutim, ako uporedimo friz sa Are pacis (slika 267) s partenonskim frizom (slike 170 i 268), uočićemo koliko su oni, u stvari različiti, uprkos naoko velikoj sličnosti. Partenonski friz deo je savršenog, vanvremenskog sveta. Prikazana je povorka iz daleke, mitske prošlosti, izvan granica čovekovog sećanja. Ono što ga čini celinom jeste veličanstveni, svečani ritam samog rituala, a ne njegove promenljive pojedinosti. Na Avgustovom žrtveniku Ara pacis, pak, vidimo povorku na proslavi stvarnog događaja iz bliske prošlosti, verovatno početak građenja samog oltara, 13. godine pre n. e. Događaj je idealizovan kako bi oživeo nešto od



269. Alegorijski i ukrasni panoi, Ara pacis

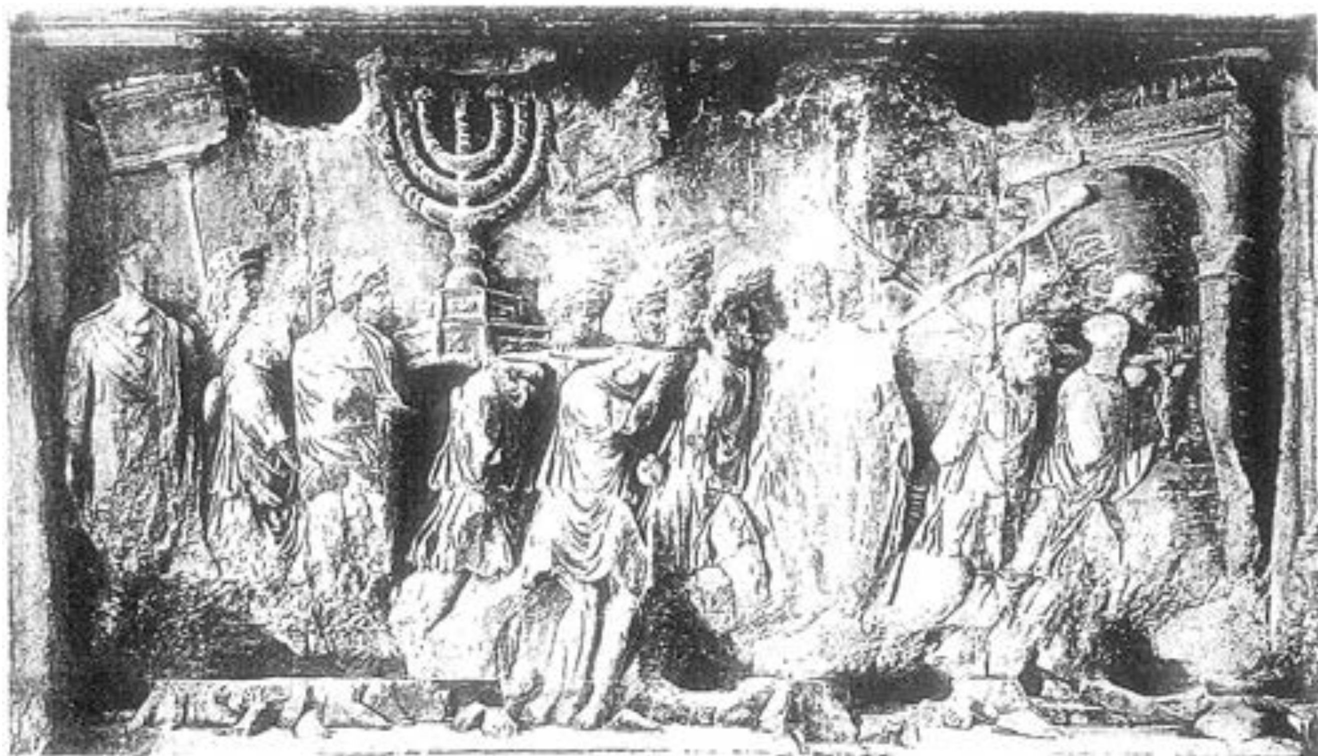


270. Dekoracija u gipsanom malteru s tavanice jedne rimske kuće, kraj prvog veka pre n. e. Muzej Termi, Rim

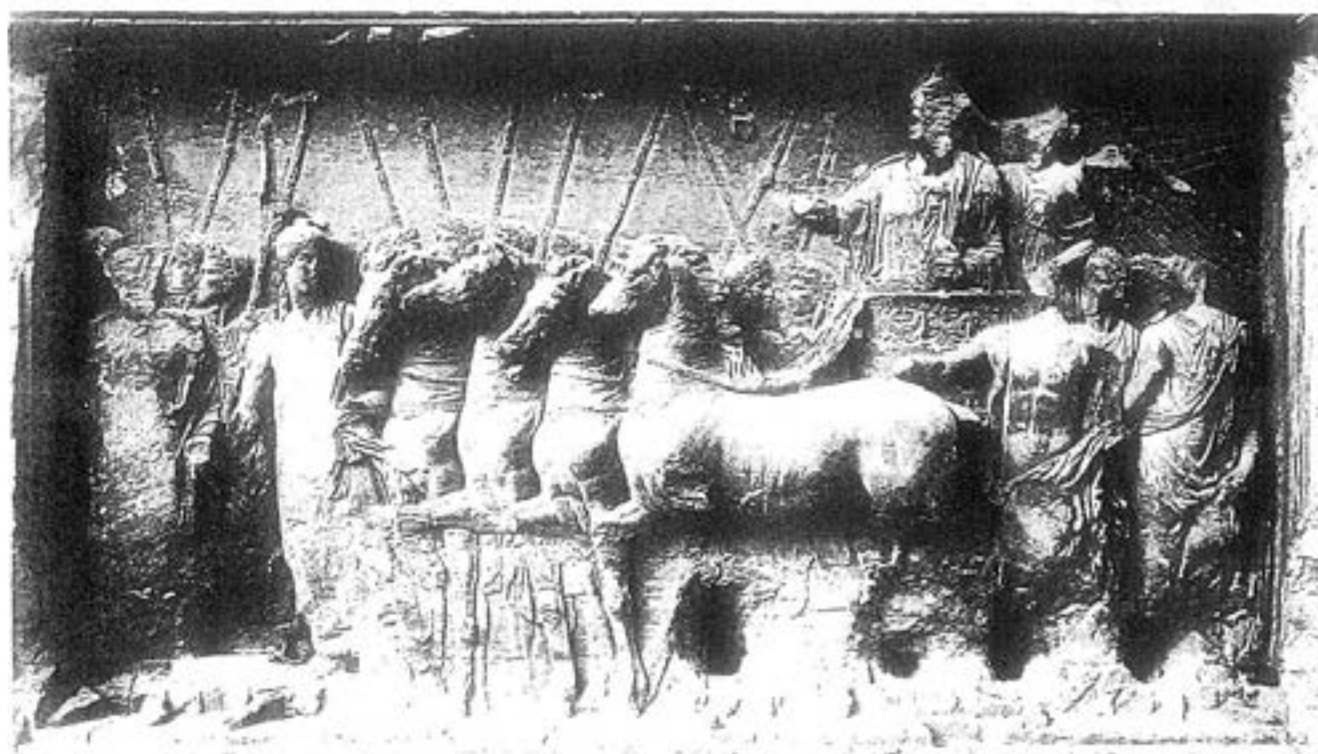
svečane atmosfere partenonske povorke, ali ipak pun stvarnih pojedinosti jednog događaja koji se pamti. Učesnici, bar oni iz carske porodice, rađeni su s namerom da budu prepoznati kao portreti, uključujući i decu odevenu u minijaturne toge, ali suviše mladu da shvate značaj trenutka. (Obratite pažnju na dečačića u sredini grupe koji vuče ogrtač mladog čoveka ispred sebe, dok ga stariji dečak s njegove leve strane uz smešak upućuje kako treba da se ponaša.) Rimski umetnik posvećuje, takođe, mnogo više brige prostornoj dubini od svog grčkog prethodnika. Umekšavanje pozadine reljefa koje smo prvi put videli na *Hegesinoj nadgrobnoj steli* (slika 197), tako je usavršeno da nam izgleda kao da su u kamen utonule od nas najudaljenije figure, kao što je žena na levoj strani čije se lice pomalja preko ramena mlade majke pred njom.

Isto interesovanje za prostor javlja se još izrazitije na ploči s alegorijskom temom na slici 269, koja prikazuje Majku Zemlju kojoj s obe strane stoje personifikacije vetrova. Otelovljenje ljudske, životinjske i vegetalne plodnosti, takođe su simboli Avgustove vladavine mira i izobilja. Figure su postavljene u stvarni predeo u kome vidimo stene, vodu i zelenilo, dok neispunjena pozadina očigledno označava prazno nebo. Da li je ovakva slikarska obrada prostora helenistički ili rimski pronalazak, ostaje predmet za raspravu. Nema sumnje da tri po stilu helenističke personifikacije predstavljaju ne samo različit nivo stvarnosti već i jedan drugi – i manje rimski – stil različit od stila carske povorke. Ukrasi u obliku akantusovog lista na pilastrima i donjem delu zida pak nemaju dostojnog para u grčkoj umetnosti, iako sâm motiv akantusa vodi poreklo iz Grčke. Oblici biljke očaravajući su i čudesno živi, ali kompozicija u celini, zbog naglaska na potpunoj simetriji, nikad ne dovodi u pitanje disciplinovano površinsko ukrašavanje i tako služi kao efektan kontrast za prostorno zamišljene reljefe u gornjem delu.

ŠTUKO UKRAŠAVANJE. Ista ta suprotnost plitkosti i dubine javlja se na štuko ukrasima rimskih kuća, jednom uzgrednom ali prekrasnom proizvodu avgustovskog perioda (slika 270). Modelovanje, kao što odgovara laganom materijalu (gipsu), sasvim je fino i ovlašno, ali sadržaj je vrlo različit. Na donjem delu naše ilustracije vidimo dva krilata duha s biljnim ukrasima. Dubina je ovde svesno izbegnuta jer ova zona pripada okviru. Iznad nje vidimo nešto što se može opisati kao „slika slikana u reljefu", idilični predeo ispunjen atmosferskom dubinom, uprkos tome što je prostor ovde više nagovešten nego jasno određen. Sve to ostavlja utisak sličan onom na zidnom slikarstvu (vidi sliku 290).



271. *Plen iz Hrama u Jerusalimu.* Reljef unutar prolaza, Titov slavoluk, Rim. 81. Mermer, visina 2,4 m



272. *Titov trijumf.* Reljef unutar prolaza, Titov slavoluk

TITOV SLAVOLUK. Prostorni kvaliteti reljefa na Ari pacis dostigli su vrhunac na dve velike pripovedne reljefne ploče na trijumfalnom slavoluku podignutom 81. godine u spomen na pobede imperatora Tita. Jedan od njih (slika 271) prikazuje trijumfalnu povorku kojom je proslavljeno osvajanje Jerusalima. Osvojeni plen sastoji se od sedmokrakog svećnjaka i drugih svetih predmeta. I mada je površina oštećena, pokret gomile figura u dubini zadivljuje svojom ubedljivošću. S desne strane povorka se odmiče od nas i nestaje kroz trijumfalnu kapiju postavljenu koso prema ravni pozadine, tako da samo bliža polovina izranja iz pozadine. To je radikalno, ali upečatljivo, kompozicijsko rešenje.



273. Donji deo Trajanovog stuba, Rim. 106–113. godine. Mermer, visina reljefnog pojasa oko 127 cm

Druga ploča (slika 272) ne upušta se u takve eksperimente, iako je broj slojeva reljefa i ovde isto toliko veliki. Osećamo da je kompozicija nekako čudno statična, iako je prikazan drugi deo iste povorke. Razlika po svoj prilici potiče od teme, a to je sam imperator na dvokolicama, nad čijom glavom venac drži krilata Pobeda (Viktorija) koja stoji iza njega. Skulptorova prva briga bila je da prikaže ovaj statični prizor, a ne da održi utisak kretanja povorke. Ako pokušamo da analiziramo prostor oko imperatorovih dvokolica i figura koje ih okružuju, videćemo koliko su zapravo prostorni odnosi protivrečni. Četiri konja prikazana u strogom profilu, kreću se paralelno s donjim rubom ploče, ali kola nisu tamo gde bi trebalo da budu da ih zaista vuku konji. Štaviše, tela imperatora i većine figura prikazana su frontalno, a ne iz profila. Umetnik je verovatno bio sputan utvrđenim konvencijama koje su određivale kako će se predstavljati imperator u trijumfu, bez obzira na to što su one bile u suprotnosti s njegovom željom da stvori utisak neprekidnog pokreta u prostoru, kakav je postignut na slici 271.

TRAJANOV STUB. Da je ciljeve imperijalne umetnosti, narativne i simbolične, katkad bilo nemoguće pomiriti s realističkom obradom prostora postaje očigledno na Trajanovom stubu podignutom između 106. i 113. godine u čast njegovih pobedonosnih pohoda protiv Dačana (prastanovnika Rumunije). Pojedinačni, slobodno postavljeni stubovi koristili su se kao spomenici od helenističkih vremena; njihov izvor po svoj prilici bili su egipatski obelisci. Trajanov stub ističe se ne samo svojom visinom (38 m, zajedno sa osnovom) već i neprekidnom spiralnom trakom reljefa koji pokrivaju čitavu površinu (slika 273), i epski široko pripovedaju istoriju ratovanja s Dačanima. Na vrhu stuba nalazila se statua imperatora (uništena u srednjem veku), dok je u postolje bila ugrađena grobna odaja za njegov pepeo. Kad bismo mogli da odmotamo traku s reljefima, otkrili bismo da je duga preko 200 metara, što predstavlja dve trećine ukupne dužine triju frizova sa Mauzoleja u Halikarnasu i što je mnogo duže od onog na Partenonu. Ali po broju figura i gustini pripovedanja, ovaj reljef je svakako najambicioznije delo ikada izrađeno. On je i najzamorniji, jer posmatrač mora da „trči oko stuba kao cirkuski konj" (da se poslužimo zgodnim opisom jednog naučnika) ako želi da prati priču, a teško da će bez dogleda videti pojedinosti iznad četvrtog ili petog zaokreta.

Pitamo se kome je bio namenjen ovaj složeni slikarski opis? U rimsko doba spomenik se nalazio u središtu malog trga okruženog javnim zgradama visine barem dva sprata, ali čak ni to nije odgovor na naše pitanje. Ne znamo, takođe, zašto je taj stub doživeo toliki uspeh da je po njemu izrađeno još nekoliko drugih. Ali pogledajmo malo bliže prizore na slici 273. U sredini donje trake vidimo gornji deo velikog rečnog božanstva koje predstavlja Dunav. S leve strane je nekoliko rečnih brodova natovarenih raznim stvarima i rimski grad na stenovitoj obali, dok zdesna rimska vojska prelazi reku preko pontonskog mosta. Na drugoj traci Trajan se obraća svojim vojnicima (levo), a vidi se i gradnja utvrđenja. Na trećoj traci vidljiva je gradnja vojnog logora i mosta i rimska konjica pri odlasku na izviđanje (desno). Na četvrtoj traci Trajanovi pešaci prelaze planinsku reku (sredina), a na desnoj strani car se obraća svojoj vojsci ispred dačanske tvrđave. Ovi prizori su prosečan uzorak događaja prikazanih na stubu. Ima više od 150 pojedinačnih epizoda, ali sama bitka prikazana je vrlo retko. Većinu prostora zauzimaju geografski, organizacijski i politički detalji pohoda, kao što je slučaj i u čuvenom izveštaju Julija Cezara o osvajanju Galije.

Samo smo jednom u istoriji videli takav faktografski prikaz vojnih operacija – na asirskim reljefima kao što je onaj na slici 102. Da li je među njima postojala posredna veza? Ako jeste, kakva? Teško je odgovoriti na ova pitanja jer nema rimskih prethodnika ovih reljefa. Ali setimo se ipak ploče s naslikanim vojnim pobedama koje su nošene u trijumfalnim povorkama (vidi str. 192). U svakom slučaju, spiralni friz na Trajanovom stubu predstavljao je nov, ali zahtevan okvir za istorijsku priču koja je od umetnika iziskivala niz veština. Budući da nije bilo nikakvih natpisa, likovni opis morao je biti jasan i precizan, što znači da je prostorno okruženje svake epizode moralo biti vrlo pažljivo osmišljeno. Morao se očuvati vizuelni kontinuitet, a da se pri tom ne naruši unutrašnja povezanost pojedinih prizora. Štaviše, stvarna dubina klesanja morala je biti mnogo manja od reljefa na Titovom slavoluku, jer bi u protivnom senke isturenih delova onemogućile čitanje prizora ispod njih.

Naš umetnik rešio je vrlo uspešno te probleme, ali po cenu gotovo potpunog žrtvovanja iluzionističke prostorne dubine.



274. *Apoteoza Sabine.* 136–138. godine. Mermer. Kapitolski muzej, Rim

Pejzaž i arhitektura skraćeni su, i liče na kulise, dok je tlo na kojem stoje figure nagnuto prema posmatraču. Sva ova sredstva bila su već upotrebljena na asirskim narativnim reljefima. Ovde se ponovno javljaju, ali u sukobu su s tradicijom skraćivanja i perspektive. Za dva veka, kad se nađemo na pragu umetnosti srednjeg veka, taj metod će postati dominantan. U tom smislu reljef na Trajanovom stubu jedinstven je nagoveštaj kraja jednog i početka drugog razdoblja.

APOTEOZA SABINE. Trajanov naslednik Hadrijan, obrazovan u Atini, pokrenuo je preporod klasične umetnosti uglavnom oslonjene na alegoriju, i to iz ličnih razloga. Prvo, proglasio je lepog mladića Antinoja bogom i podigao je u njegovu čast statue Apolona širom carstva. (Jedna je prikazana u medaljonu na Konstantinovom slavoluku, skinutom s Hadrijanovog spomenika; vidi sliku 285, desno.) Zatim je svoju ženu Sabinu učinio boginjom. U reljefu njene apoteoze (slika 274) vidimo pokojnu caricu kako se s odra uzdiže u visinu uz pomoć ženskog duha Večnosti (prepoznajemo je po baklji), dok Hadrijan i personifikacija Marsovog polja gde je obavljeno caričino spaljivanje posmatraju događaj kako bi on i službeno postao važeći. Čudan je to prizor, ali uverljiv je zbog klasičnog stila koji dopušta da se alegorija i stvarnost mešaju sa iznenađujućom lakoćom.

MELEAGROV SARKOFAG. Hadrijanovo doba obeleženo je i velikom promenom u odnosu prema smrti. Sarkofazi su brzo zamenili urne s pepelom, a bio je to deo novog verovanja u zagrobni život. Kao odgovor na veliku potražnju za sarkofazima, dekorativni uzorci u početku su se temeljili na grčkim primerima, ali uskoro su se pojavili i novi, a prenosili su se od jedne radionice do druge, i to verovatno u obliku ilustrovanih rukopisa. Ukus se s vremenom menjao. U doba Marka Aurelija popularni su bili sarkofazi s prizorima bitaka, dok su u trećem veku češći biografski i istorijski prizori koji su odražavali pokojnikov životni ideal, a često bi sadržavali i moralnu poruku. Ali najpopularniji su bili prizori iz klasične mitologije. Budući da se javljaju samo na sarkofazima i nigde drugde, verovatno su imali simbolično značenje, to jest nisu bili isključivo odraz interesovanja za



275. *Meleagrov sarkofag.* Oko 180. godine. Mermer. Galerija Dorija Pamfili, Rim



276. *Vespazijan.* Oko 75. godine. Mermer, prirodna veličina, oštećena brada je obnovljena. Muzej Termi, Rim



277. *Portret gospođe.* Oko 90. godine. Mermer, prirodna veličina. Kapitolski muzej, Rim



278. *Trajan.* Oko 100. godine. Mermer, prirodna veličina. Muzej, Ostija

starinu. Čini se da im je svrha bila slavljenje pokojnika vizuelnom analogijom s legendarnim junacima prošlosti.

I ovde je Hadrijan bio predvodnik. Drugi medaljon s Konstantinovog slavoluka (slika 285, levo) prikazuje ga dok ubija vepra kao svedočanstvo ne samo njegove ljubavi prema lovu već i kao dokaz snage i hrabrosti u bici za koju je lov direktna metafora. Treći pak tondo s druge strane prikazuje žrtvovanje *Herkulu* i tako izjednačava slavna dela s pobedom nad smrću (slika 284, krajnje desno). Tu je objašnjenje zašto se Meleagar često javlja na sarkofazima. Prema Homeru, Meleagar je Kalidona spasao od džinovskog vepra kojeg je Artemida poslala da uništi zemlju njegovog oca, ali je zatim poginuo u borbi za njegovo krzno. Na taj način postao je primer plemenite vrline, *virtus*, pojma srodnog grčkom pojmu *arete* (vidi str. 117). Junaštvo i smrt za domovinu obezbedili su mu besmrtnost. Slika 275 najbolji je primer ovog tipa. (Gornji uski friz prikazuje palog Meleagra dok ga odnose s bojnog polja.) Vrlo je vešto izrađen u stilu pozajmljenom od Skopasa (vidi sliku 203), ali stavovi likova su ovde donekle kruti u zglobovima, a izrazi lica ispunjeni su preuveličanim patosom helenističkih statua. Značajno je da je, slično drugim rimskim reljefima, cela površina ispunjena likovima (uporedi sliku 267).

PORTRETI. Ara pacis, Titov slavoluk i Trajanov stub spomenici su od izuzetnog značaja za umetnost carskog Rima, u vreme kada je bio na vrhuncu moći. Međutim, mnogo je teže da se izdvoje dela među portretima iz istog perioda koja su slična po značaju. Njihova proizvodnja bila je velika, a šarenilo tipova i stilova odražava sve složeniji karakter rimskog društva. Ako posmatramo tradiciju prikazivanja predaka iz doba republike i, grčkom umetnošću nadahnuti portret *Avgusta iz Primaporte* kao dve suprotne krajnosti, naći ćemo sve moguće varijetete dobijene ukrštanjem tih dvaju tipova. Odgovarajući primer za to jeste divna glava imperatora



279. *Statua Marka Aurelija na konju*. 161–180. Bronza, veće od prirodne veličine. Pjaca del Kampidoljo, Rim

Vespazijana izrađena oko 75. godine (slika 276). On je prvi flavijski imperator, vojnik koji je došao na vlast nakon što je Cezarova (Avgustova) loza izumrla i verovatno je sa znatnom dozom skepse gledao na ideju apoteoze (oboženja) imperatora. (Zapisano je da je na samrti rekao: „Izgleda da ću uskoro postati bog.") Njegovo skromno poreklo i jednostavan ukus odražavaju se u antiavgustovskom republikanskom portretu. Međutim, meko klesanje s naglaskom na teksturi kože i kose toliko je grčko da odmah podseća na zavodljivu tehniku u mermeru majstora Praksitela i njegove škole (uporedi sliku 207).

Slična prefinjenost oseća se na malo kasnijem poprsju (slika 277), verovatno najsuptilnijem ženskom portretu u čitavoj rimskoj skulpturi. Nežni nagib glave i pogled krupnih očiju odaju sanjalačko raspoloženje. A tek kako su efektno istaknuti svilenkasta mekoća kože i usne nasuprot bujnosti kovrdža pomodne frizure!

Prefinjena glava cara Trajana (slika 278) iz otprilike 100. godine još je jedno remek-delo portretne umetnosti. Čvrsti, zaobljeni oblici podsećaju na *Avgusta iz Primaporte* (vidi sliku 264), isto kao i zapovednički pogled ispod jako istaknutih obrva. Iz lica zrači neka čudna osećajna snaga koju je teško definisati – neka vrsta patosa pretvorenog u rimsku plemenitost karaktera (uporedi sliku 216).

Prema starim rimskim običajima, Trajan ima obrijano lice. Međutim, njegovi naslednici uveli su grčku modu nošenja brade kao spoljašnjeg znaka divljenja helenističkom nasleđu. Zato u skulpturi drugog veka ne iznenađuje snažna neoavgustovska struja, često nekako hladna i formalna. To naročito važi za vladavinu Hadrijana i Marka Aurelija. Obojica su bili skloni samoposmatranju i duboko zainteresovani za grčku filozofiju. Ove osobine osećamo i na statui Marka Aurelija na konju (slika 279), statui važnoj ne samo zato što predstavlja jedini sačuvani primer te vrste spomenika nego i zato što je to jedna od retkih rimskih statua koja je bila izložena na javnom mestu tokom čitavog srednjeg veka. Prikaz imperatora na konju kao osvajača i gospodara zemlje bila je čvrsto ukorenjena tradicija otkako je Julije Cezar dozvolio da se ista takva njegova statua podigne na Julijevom forumu. Marko Aurelije trebalo je da predstavlja imperatora pobednika, jer prema srednjovekovnim izvorima znamo da se ispod desne noge konja prvobitno nalazila mala prilika svezanog varvarskog poglavice. Zadivljujuća snaga i vatrenost konja izražavaju taj vojnički duh. S druge strane, skulptura imperatora bez oružja i oklopa predstavlja sliku stoičkog samoodricanja. On je nosilac mira a ne borbeni ratnik, kakvim je video i sebe i svoju vladavinu (161–180. godine).



280. *Filip Arabljanin.* 244–249. godine. Mermer, prirodna veličina. Vatikanski muzeji, Vatikan, Rim



281. *Portret glave* (verovatno filozof Plotin). Kraj trećeg veka. Mermer, prirodna veličina. Muzej, Ostija

Kraj drugog veka bio je zatišje pred buru, jer je treći vek za Rimsko carstvo bio vek neprestanih kriza. Varvari su bili opasnost na udaljenim granicama, dok su unutrašnji sukobi slabili autoritet carske vlasti. Održavanje na prestolu postalo je pitanje gole snage, a na vlast se gotovo redovno dolazilo ubistvom. „Imperatori-vojnici", plaćenici iz udaljenih provincija, nasleđivali su jedan drugog u kratkim razmacima. Portreti nekolicine njih, kao što je onaj Filipa Arabljanina (slika 280; vidi sliku 114), koji je vladao od 244. do 249. godine primeri su najsnažnije portretne skulpture u čitavoj umetnosti. Nepomirljiva realističnost njihovih lica podseća na portrete iz doba republike, ali je cilj da postignu snažnu izražajnost više nego pouzdanu dokumentarnost. Sve mračne strasti ljudske prirode – strah, sumnja, okrutnost – ovde su izašle na videlo s takvom neposrednošću da skoro ne možemo verovati. Na licu imperatora Filipa ogleda se sva surovost njegovog vremena. Ali na neki čudan način, to lice budi sažaljenje. Ono odaje psihološku ogolelost grubijana, sateranog u ćošak i osuđenog da umre. Očigledno je da agonija rimskog sveta nije bila samo fizička već i duhovna. Rimska umetnost znala je da u liku čoveka izrazi tu krizu, što znači da je trajno posedovala snagu i vitalnost.

Ova nas dela podsećaju na glavu s Delosa (slika 216). Pogledajmo malo nova plastična izražajna sredstva koja te portrete čine tako uspešnim. Kao prvo, uočićemo da se izraz usredsređuje na oči koje kao da vide neku nevidljivu – ali moćnu – pretnju. Urezane konture dužice i izdubljene zenice, izumi kojih nije bilo u ranijim portretima, služe da odrede smer pogleda. I kosa je obrađena na potpuno neklasičan način, a liči na kapu koja tesno prianja uz glavu. Od brade su ostale samo čekinje izvedene kratkim potezima dleta.

Nešto kasniji portret, verovatno grčkog filozofa Plotina, nagoveštava jedan drugačiji vid krize trećeg veka (slika 281). Plotinova filozofija bila je apstraktna, spekulativna i snažno obojena misticizmom, a označavala je udaljavanje od spoljašnjeg sveta i klasične grčke tradicije i približavanje srednjem veku. (Vidi Primarne izvore br. 18, str. 219.) Potekla je iz istog onog raspoloženja koje je, na popularnijem nivou, našlo izraza u širenju istočnjačkih kultova misterija po čitavom Rimskom carstvu. Teško je reći koliko je ovaj portret veran modelu. Asketske crte lica, prodorne oči i visoko čelo pre portretišu unutrašnje osobine nego spoljašnji izgled. Plotinov biograf kaže da je filozof toliko prezirao nesavršenstvo fizičkog sveta da nije hteo da ima svoj portret. Tvrdio je da je telo samo nespretna slika pravog, duhovnog bića. Dakle, zašto se truditi da napravimo još nespretniju „sliku slike"?

Ovakav stav najavljuje kraj portretne umetnosti kakvu smo dotle poznavali. Ako je fizička sličnost bez vrednosti, portret ima značenje samo kao vidljivi simbol duhovnog bića. U tom smislu moramo posmatrati statuu tetrarha koji su deset godina zajednički upravljali u četiri dela Rimskog carstva (slika 282). Da bi se naglasila njihova jednakost, svi izgledaju isto: iste visine, iste odeće, istih crta lica, navodno Dioklecijanovih, jer on je i smislio taj jedinstveni oblik vladavine. Svaki avgust grli svog cezara, mlađeg partnera i zeta predodređenog da ga nasledi. Nema sumnje da je svrha statue bila da izrazi upravo to. Načinjena je od crvenog, izvanredno tvrdog egipatskog kamena koji se čuvao samo za carske portrete. Međutim, utisak nije onakav kakav bismo očekivali. Figure su stisnute zajedno kao da traže zaklon od olujnih vremena kojima su oni, bar donekle, dali malo stabilnosti.

Još je neobičnija glava Konstantina Velikog, prvog hrišćanskog imperatora i reorganizatora rimske države, imenovanog tetrarhom 307. godine, koji je 324. postao jedini vladar (slika 283). Iako sadrži više individualnosti, lice jedva da je

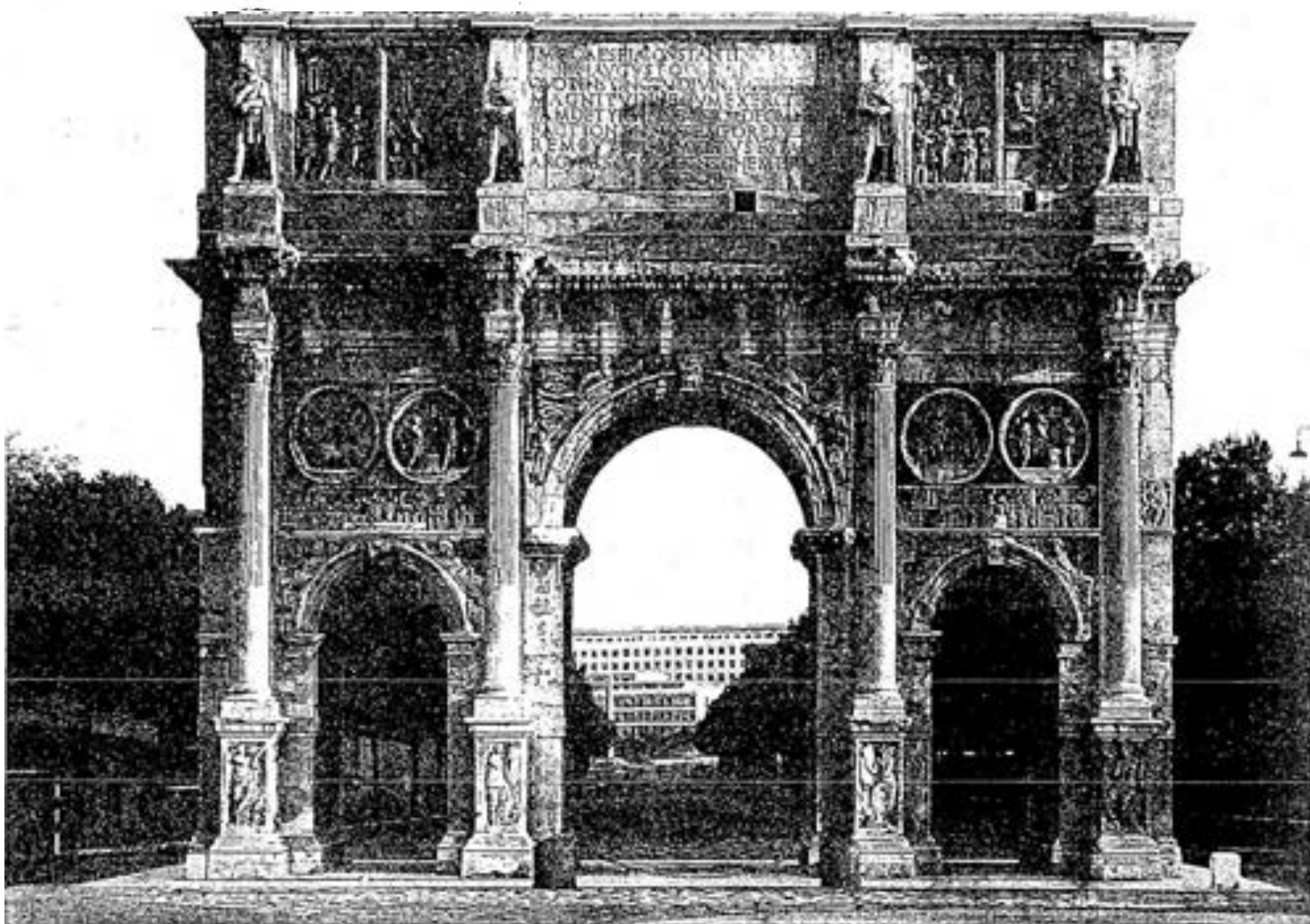


282. *Tetrarsi.* Oko 305. Porfirit, visina 129,5 cm. Sv. Marko, Venecija

portret u pravom smislu reči. Glava je jedan od nekoliko sačuvanih fragmenata velike statue iz apside džinovske Konstantinove bazilike (vidi sliku 251). Iako statue imperatora, a i druge statue velikih dimenzija tog vremena, prikazuju vladara u stojećem stavu, ova ga je verovatno prikazivala bez odeće u stilu Jupitera, s ogrtačem prebačenim preko nogu. Možda je upravo to statua koju spominje Konstantinov prijatelj i biograf, biskup Euzebije, koja u desnoj ruci drži vojnu zastavu s krstom zvanu *labarum*. Posle Konstantinovog preobraćenja u hrišćanstvo 312. godine ovaj carski simbol, prvobitno rimska vojna zastava, dodavanjem venca i grčkih slova X i P (hi i ro, prva dva slova Hristovog imena na grčkom) postao je simbol hrišćanstva. Kolosalna statua predstavljala je Konstantina kao hrišćanskog vladara sveta, iako je sačuvana ruka usmerena prema gore. (Druga je najverovatnije držala kuglu.) U isto vreme statua je služila za predstavljanje carskog kulta. Samo je glava visoka 2,44 m. Sve je toliko iznad proporcija običnih ljudi da se osećamo zdrobljenim tom veličinom. Utisak da se nalazimo u prisustvu neke nedokučive sile nije bio slučajan. Možemo reći da je statua nadljudska ne samo zbog svojih ogromnih dimenzija već, možda čak i više, zbog toga što je to slika carskog veličanstva. Taj utisak pojačan je čvrstim, nepokretnim crtama lica iz kojih hipnotičkom snagom gledaju ogromne, ozarene oči. Sve u svemu, divovska glava ne govori nam mnogo o Konstantinovom stvarnom izgledu, ali zato možemo da zaključimo kako je on video sebe i svoju uzvišenu dužnost.



283. *Konstantin Veliki.* Početak četvrtog veka. Mermer, visina 2,4 m. Kapitolski muzej, Rim



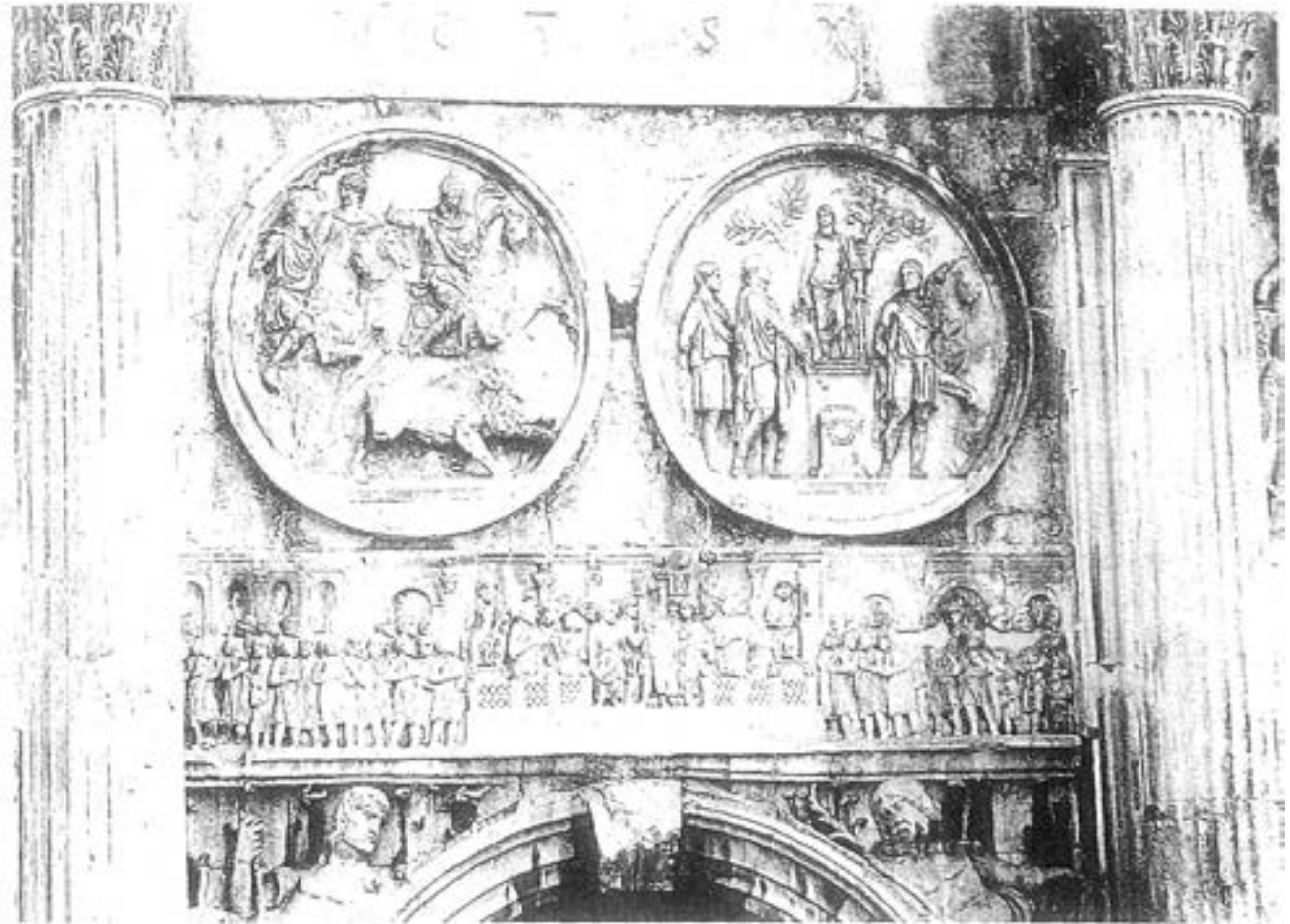
284. Konstantinov slavoluk, Rim. 312–315. godine

KONSTANTINOV SLAVOLUK. Konstantinovo viđenje sopstvene uloge jasno se ogleda u njegovoj trijumfalnoj kapiji, slavoluku (slika 284) podignutom u blizini Koloseuma između 312. i 315. godine. Jedan od najvećih i najbogatijih, većinom je ukrašen reljefima s ranijih carskih spomenika. Ovo se tumači žurbom i jadnim stanjem skulptorskih radionica tog doba, što je verovatno uticalo na gradnju slavoluka, ali se čini da je ipak postojao svesno i pažljivo razrađen plan po kome će se stariji komadi odabirati i koristiti. Svi su iz jedne povezane grupe spomenika posvećenih Trajanu, Hadrijanu i Marku Aureliju, a njihovi portreti sistematično su prerađeni da liče na Konstantina. Zar to ne znači da je Konstantin sebe video kao obnovitelja rimske slave, kao zakonitog naslednika „dobrih imperatora" iz drugog veka? (Vidi Primarne izvore br. 19, str. 219.)

Na slavoluku se nalazi i nekoliko reljefa posebno izrađenih za tu priliku. To su frizovi novog konstantinovskog stila iznad bočnih prolaza. Ako uporedimo medaljone na slici 285, isklesane u Hadrijanovo doba, s reljefima neposredno ispod njih, razlika je tako očigledna da se čini kao da pripadaju dvama svetovima. Prizor prikazuje Konstantina posle ulaska u Rim 312. godine i njegovo obraćanje senatu i narodu s govornice foruma.

Prvo primećujemo da je za postizanje utiska prostorne dubine izbegnuta primena bilo kog sredstva od onih koja su se koristila od petog veka pre n. e. Nema kosih linija ni skraćivanja, a jedva se nazire kretanje među gomilom koja sluša cara. Arhitektura je spljoštena uz pozadinu reljefa koja tako postaje neprekinuta i neprobojna površina. Govornica i ljudi na njoj i pored nje čine drugi isto tako plitak sloj: drugi red figura izgleda samo kao niz glava iznad glava prvog reda. Figure liče na lutke. Glave su vrlo velike, dok su tela patuljasta, ne samo zbog debelih nogu već i zato što se čini da im nedostaje artikulisanost. Primena *kontraposta* potpuno je nestala, tako da figure ne stoje slobodno poduprte sopstvenim mišićima. Pre se čini da vise na nevidljivim konopcima.

Ako procenjujemo s klasičnog gledišta, sve ove osobine u suštini su negativne. One predstavljaju gubljenje mnogih teško stečenih novina, dakle, vraćanje na raniji i primitivniji nivo izražavanja. Ali ovakav pristup neće pomoći našem razumevanju novog stila. Konstantinov reljef ne može da se objasni nedostatkom veštine i znanja, jer je i suviše dosledan samom sebi da bismo ga smatrali samo nespretnim pokušajem podražavanja ranijih rimskih reljefa. Ne možemo ga gledati ni kao povratak arhajskoj umetnosti, jer u pretklasično doba nema dela koje bi ličilo na ovo. Ne, skulptor je sigurno imao na umu svoj sopstveni novi cilj o kome možemo samo



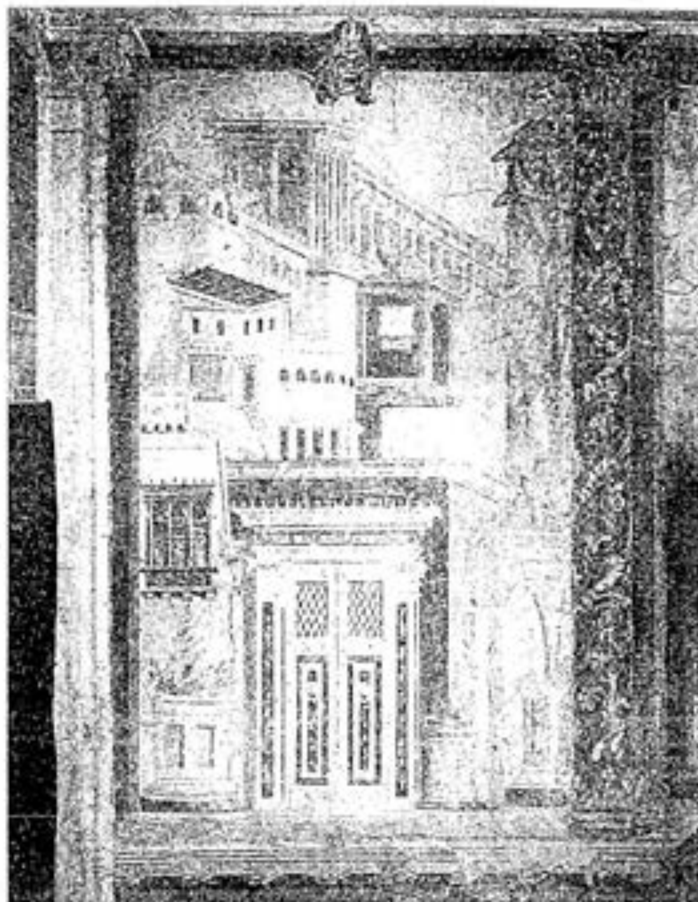
285. Medaljoni (117–138. godine) i friz (početak četvrtog veka), Konstantinov slavoluk

da nagađamo. Možda ćemo se najviše približiti tom cilju ako objasnimo jednu od glavnih crta reljefa: njegovu samodovoljnost.

Prizor potpuno ispunjava omeđenu površinu. (Obratite pažnju na to kako su sve zgrade u pozadini iste visine.) Nema nikakvog nagoveštaja da se prizor produžuje izvan okvira. Sve izgleda kao da se naš umetnik pitao: „Kako da sav taj složeni ceremonijalni događaj stavim na svoj reljef?" Da bi to postigao, on je pojavnom svetu nametnuo jedan apstraktni: srednja trećina zone određena je za govornicu s Konstantinom i njegovom svitom, ostalo su slušaoci i zgrade po kojima prepoznajemo rimski forum kao mesto zbivanja. Sve su zgrade prepoznatljive, iako su njihove dimenzije i proporcije drastično promenjene. Simetrična kompozicija takođe naglašava poseban položaj imperatora. Konstantin je tačno u sredini, a prikazan je strogo frontalno (nažalost, glava mu je otpala), dok svi drugi okreću glave prema njemu da bi izrazili zavisan odnos. Da je frontalni prikaz samo za vladare, zemaljske ili nebeske, lepo se vidi i po sedećim figurama na uglovima govornice koji jedini uz Konstantina gledaju pravo pred sebe. To su statue Hadrijana i Marka Aurelija, onih istih „dobrih imperatora" koje smo već videli na drugim mestima na slavoluku. Kad pažljivije pogledamo, reljef otkriva svu svoju smelost i originalnost. On je glasnik nove vizije koja će postati osnova razvoja hrišćanske likovne umetnosti.

SLIKARSTVO

Današnjem posmatraču, bilo da je reč o stručnjaku ili o amateru, najzanimljiviji – ali i najkontroverzniji – deo rimske umetnosti jeste slikarstvo. To slikarstvo nas privlači jer predstavlja jedinu veliku grupu slika starog doba posle etrurskih zidnih slika, ali i zato što je ugledalo svetlo dana tek u moderno doba, pa ima draž otkrića nepoznatog. Zbunjuje nas jer o njemu znamo mnogo manje nego o rimskoj arhitekturi i skulpturi. Sačuvana građa, uz nekoliko izuzetaka, vrlo je ograničenog likovnog domašaja. Gotovo svi sačuvani primeri jesu zidne slike, a većina ih je iz Pompeje, Herkulanuma i drugih naselja zatrpanih erupcijom Vezuva 79. godine ili pak iz Rima i njegove okoline. Vremenski period iz koga su sačuvana slikarska dela pokriva razdoblje kraće od 200 godina, od kraja drugog veka pre Hrista do kraja prvog veka posle Hrista. Možemo samo da nagađamo šta se u slikarstvu događalo pre, ali čini se da je krajem tog razdoblja rimsko slikarstvo počelo da stagnira. Kako na grčkom tlu nema originalnih klasičnih grčkih ili helenističkih zidnih slika, osim ono malo u makedonskim grobnicama iz doba



286. *Pogled na arhitekturu.* Zidna slika iz vile u Boskorealeu, kod Napulja. Prvi vek pre n. e. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork Fondacija Rodžers, 1903.

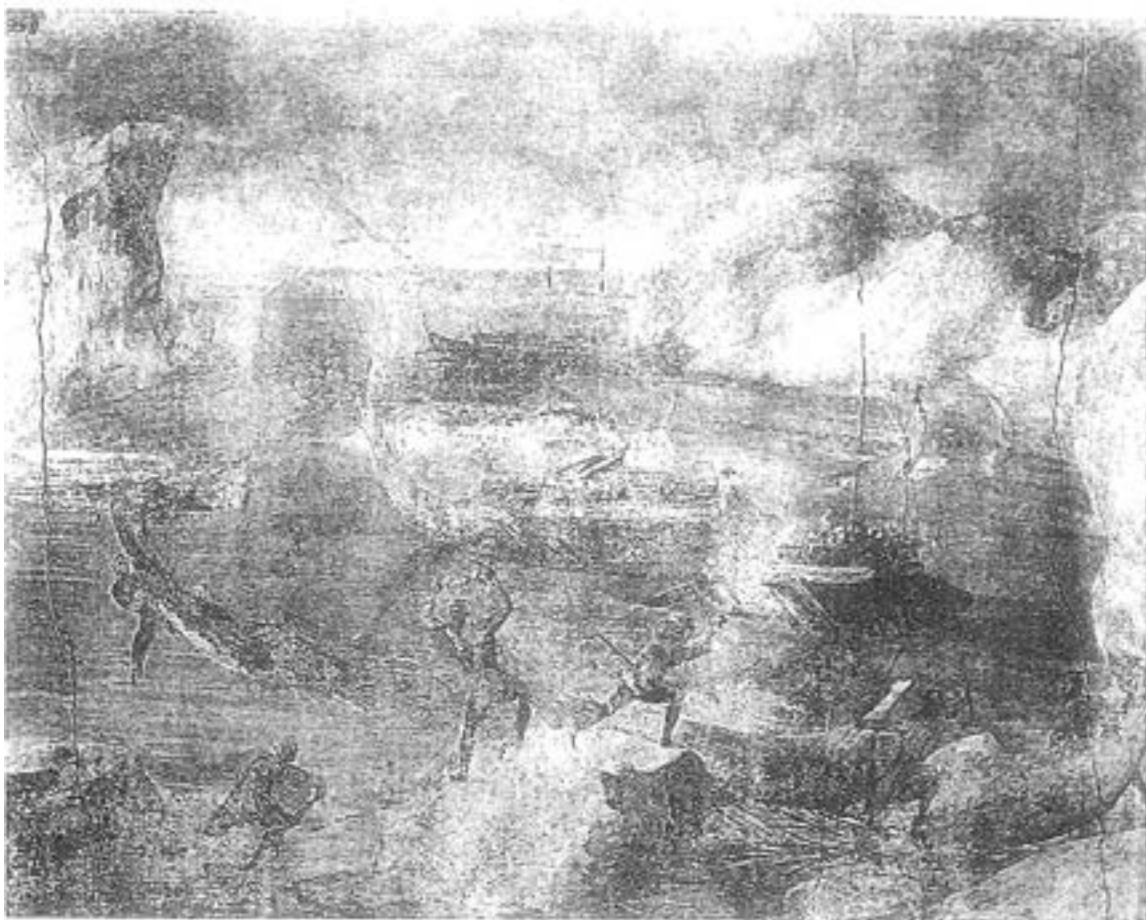
Aleksandra Velikog, mnogo je teže izdvojiti rimske elemente od grčkih nego što je to bilo u skulpturi i arhitekturi.

U rimskom zidnom slikarstvu razlikujemo četiri faze, ali razlike nisu uvek jasne, tako da se neke faze prilično preklapaju. Najranija faza poznata po nekoliko primera s kraja drugog veka pre n. e. pokazuje jasnu povezanost s helenističkim svetom, jer su neki primeri nađeni čak i u istočnom Sredozemlju. Nažalost, ta nam faza ne daje mnogo obaveštenja, jer su sve sačuvane slike samo imitacija obojenih mermernih ploča kojima su oblagani zidovi. Oko 100. godine pre n. e. taj takozvani prvi stil počeo je da zamenjuje mnogo ambiciozniji i složeniji stil kojim se želelo da se ravna površina zida otvori iluzionističkom arhitektonskom perspektivom i „prozorima", uključujući tu i predele i figure. (Vidi Primarne izvore br. 7, str. 214.)

Arhitektonske panorame tipične za drugi stil vide se na slici 286. Slikar je očigledno bio majstor modelovanja i prikaza raznolike građe. Oblici koji uokviruju panoramu – otmeni, bogato ukrašeni stubovi, reljefni ukrasi i maska na vrhu – vrlo su plastično i realistično naslikani. Oni uspešno ističu udaljenu sliku građevine okupane u svetlosti koja u nama izaziva osećanje slobode i otvorenog prostora. Ali ako pokušamo da prodremo u taj arhitektonski lavirint, izgubićemo se. Pojedine građevine ne mogu da se odvoje jedna od druge, a njihove dimenzije i uzajamni odnosi s drugim građevinama prilično su nejasni. Ubrzo nam postaje jasno da rimski slikar nema sistematskog znanja o prostornoj dubini, da je perspektiva slučajna i nedosledna. Zapravo, namera i nije bila da gledalac stupi u taj prostor. Kao kakva obećana zemlja, taj prostor zauvek ostaje izvan našeg domašaja.

Kad je reč o pejzažu, tačno skraćivanje postaje manje važno nego u arhitekturi, a vrline rimskog slikara ističu se više od njegovih mana. To se najbolje vidi na čuvenom pejzažu s Odisejevih putovanja, jednoj neprekidnoj traci predela podeljenih na osam odeljaka pomoću pilastara koji grade svojevrstan okvir. Svaki deo ilustruje jedan prizor iz Odisejevih pustolovina. Vitruvije piše da su ovakvi ciklusi bili uobičajeni. (Vidi Primarne izvore br. 11, str. 216.) Međutim, naracija pati od velikih praznina, što bi moglo značiti da su scene izvučene iz većeg ciklusa. U doživljaju s Lestrigoncima (slika 287), vazdušasti plavičasti tonovi stvaraju divno osećanje prostora punog vazduha i svetlosti koji obavija i povezuje sve oblike te tople sredozemne zemlje bajki gde ljudske figure igraju samo manje važnu ulogu. Tek posle dubljeg razmišljanja shvatamo koliko je krhka ta iluzija povezanosti. Kad bismo taj pejzaž pokušali da stavimo na kartu, videli bismo da je isto tako dvosmislen i nedorečen kao i arhitektonska perspektiva ranijeg primera. Njegovo jedinstvo nije strukturno već poetsko, poput gipsanog predela na slici 270.

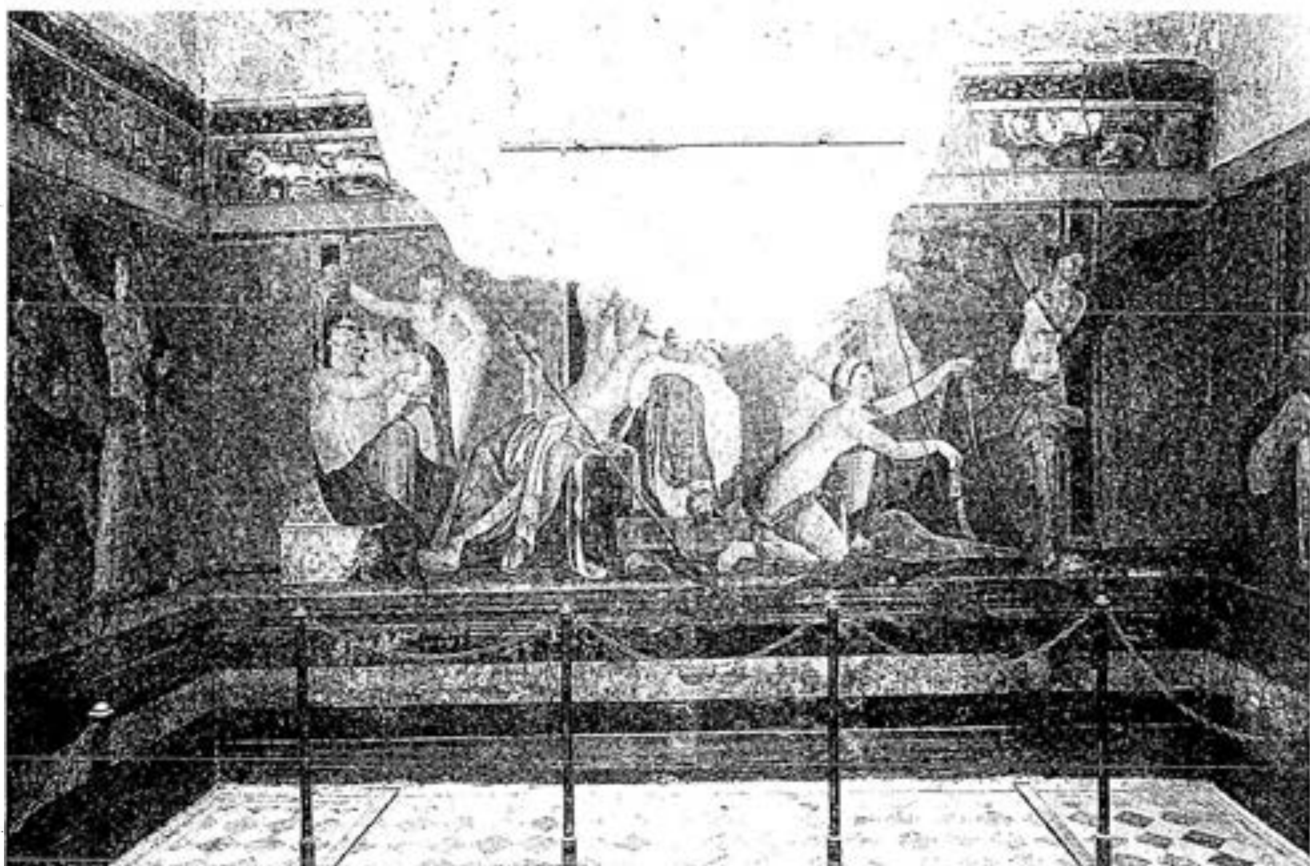
Pejzaž s Odisejem predstavlja kontrast drugom jednom prilaženju prirodi koje poznajemo sa zidnih slika u sobi Livijine vile u Primaporti (slika 288) i nema presedana u grčkoj umetnosti. Ovde je arhitektonski okvir potpuno



287. *Lestrigonci bacaju kamenje na Odisejevu flotu.* Zidna slika iz kuće na brdu Eskvilinu, Rim. Kraj prvog veka pre n. e. Apostolska biblioteka u Vatikanu, Rim



288. *Pogled na vrt.* Zidna slika iz Livijine vile u Primaporti. Oko 20. godine pre n. e. Muzej Termi, Rim



289. *Scene iz dionizijskog kulta misterija.* Zidni friz. Oko 50. godine pre n. e. Vila Misterija, Pompeja

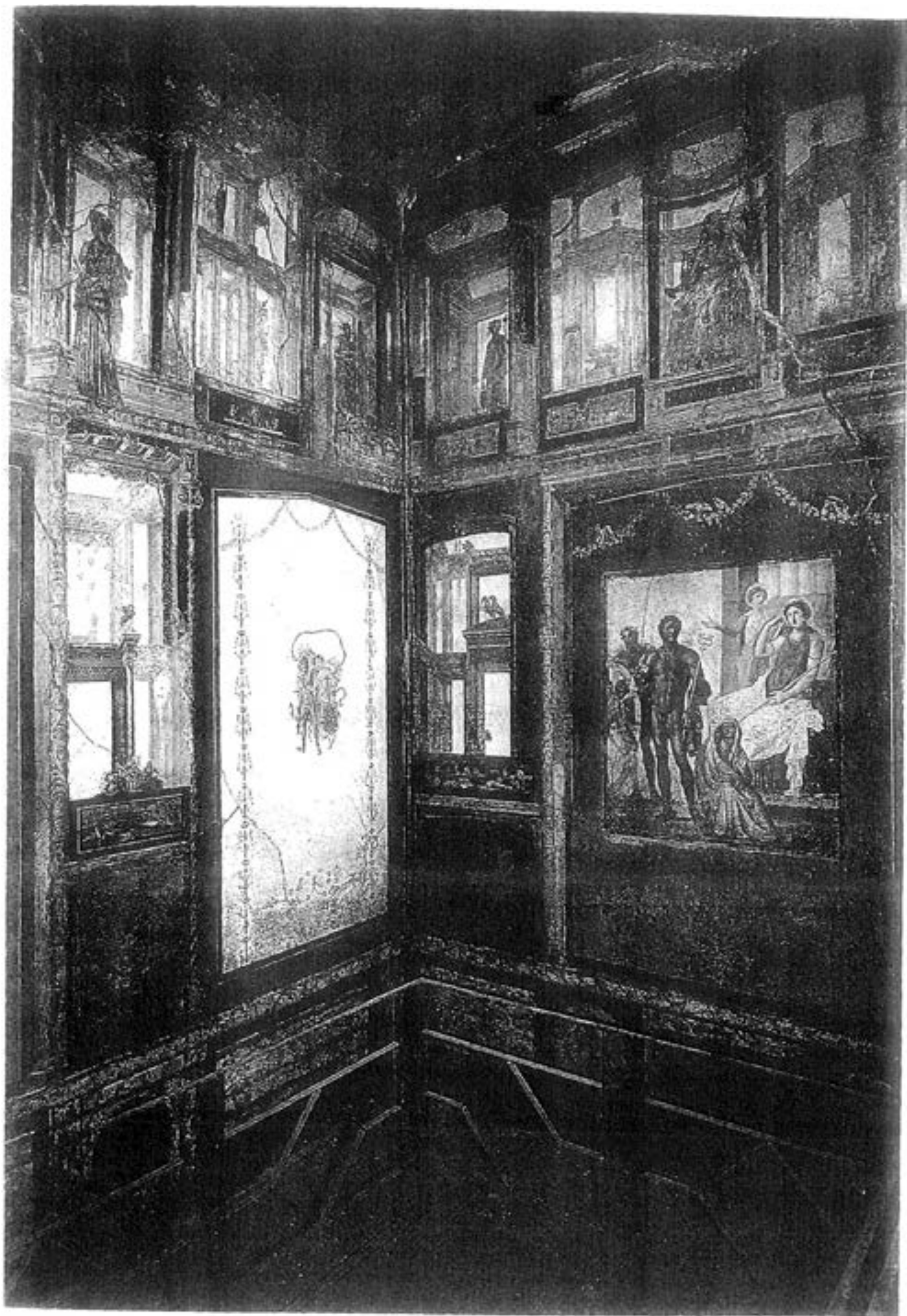
izostavljen, a čitav zid ispunjen je očaravajućim pogledom na mirni vrt pun šarenog cveća, voćaka i ptica. Ove ljupke pojedinosti čine se jednako bliskim, dodirljivim i stvarnim po boji i građi kao i arhitektonski okvir na slici 286. Sve izgleda kao da je na dohvatu ruke. Pri dnu je niska ograda, iza nje uski travnjak s drvetom u sredini, zatim niski zid, a odmah iza njega počinje sam vrt. Čini nam se kao da bismo u vrt mogli ući. Međutim, iza prvog reda drveća i cveća leži neprozirna masa zelenila koja zaklanja pogled u dubinu poput guste živice. Taj vrt je, dakle, još jedna obećana zemlja stvorena samo za gledanje. Zid u stvari nije otvoren, već je samo potisnut nekoliko desetina centimetara i zamenjen zidom od biljaka. Ali upravo ta ograničenost prostorne dubine čini zidnu sliku neobično ujednačenom.

VILA MISTERIJA. Veliki friz u jednoj od soba Vile misterija koja se nalazi u blizini Pompeja (slika 289), slično Livijinom vrtu, potiče iz druge polovine prvog veka pre n. e., kad je drugi stil bio na vrhuncu. Što se tiče obrade zidne površine, ova dva dela stilski su bliža međusobno nego sa zidnim slikama drugog stila. Naime, oba su zamišljena u okvirima ritmične povezanosti, a dubina im nije veća od domašaja ruke. Rezultat su veličanstvena kompozicija i stilska ujednačenost, gotovo bez premca u rimskom slikarstvu.

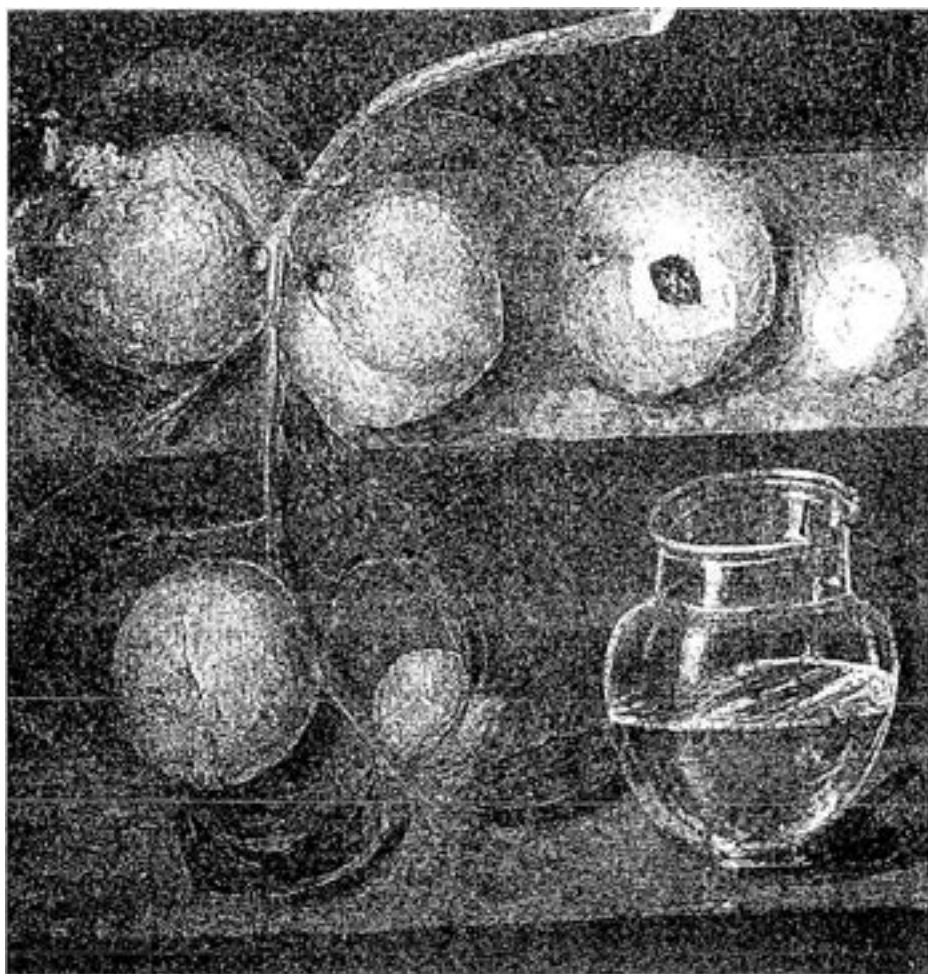
Umetnik koji je stvorio friz u vili Misterija smestio je figure na uski zeleni pojas ispred pravilnog niza crvenih ploča odvojenih crnim trakama. Dobio je neku vrstu produžene pozornice na kojoj figure obavljaju svoj neobični svečani ritual. Ko su oni i šta ovaj ciklus predstavlja? Mnoge pojedinosti ostaju zagonetka, ali čitav program predstavlja razne vidove dionizijskih misterija, polutajnog kulta antičkog porekla donesenog u Italiju iz Grčke. Sveti obredi možda su deo uvođenja u zrelo doba žene ili u brak, u prisustvu Dionisa i Arijadne i njihove svite satira i silena. Ljudska i mitska stvarnost teže da se stope u jednu. To stapanje osećamo u samim figurama po njihovom dostojanstvenom držanju i izrazu, po čvrstini tela i odeće i uzvišenom zanosu s kojim učestvuju u ritualnoj drami.

Treći stil, otprilike od 20. godine pre n. e. do bar sredine prvog veka naše ere potpuno napušta iluzionizam u korist ravnih, dekorativnih površina širokih ravni jake boje s ponekom imitacijom pano slikarstva. Nasuprot ovom jeste četvrti stil koji je vladao u doba erupcije Vezuva 79. godine, a od svih je bio najsloženiji. Ujedinio je elemente svih triju prethodnih stilova do ponekad preteranih rezultata. Iksionova soba u kući Vetija u Pompeji (slika 290) kombinuje imitacije mermernih ploča, vidljivo uokvirenih mitoloških scena koje treba da ostave utisak slike na panoima umetnutim u zid, i fantastične arhitektonske vidike koji se otvaraju kroz tobožnje prozore. Sve zajedno ostavlja utisak nepovezane kompilacije motiva različitih izvora. Arhitektura na tim slikama čudno je nestvarna i živopisna, a veruje se da je proizašla iz arhitektonskih kulisa tadašnjih pozornica. Po izgledu su slični Kapiji tržnice u Miletu (slika 257) istog izvora.

Jedinstvena karakteristika rimskog ukrašavanja zidova jesu mrtve prirode, dodaci složenim arhitektonskim scenama



290. Iksionova soba, kuća porodice Veti, Pompeja. 63–79. godine



291. *Breskve i staklena posuda.* Zidna slika iz Herkulanuma. Oko 50. godine. Narodni arheološki muzej, Napulj

četvrtog stila. Obično su naslikani u lažnim nišama ili na policama, tako da predmeti koji su često raspoređeni na dva nivoa, ostaju blizu gledaoca. Naš primer (slika 291) vredan je pažnje zbog providne staklene boce, dopola napunjene vodom. Odblesci svetla tako su tačno prikazani da se ne možemo oteti utisku da je slikar naslikao stvarnu bocu koja je bila osvetljena upravo na ovaj način. Ali ako pokušamo da odredimo izvor i smer svetla, to nije moguće, jer senke koje razni predmeti bacaju nisu među sobom dosledne. Isto tako nemamo utisak ni da boca stoji usred zraka svetlosti. Zapravo, pre izgleda da je svetlost zarobljena u samoj boci.

Jasno je da rimski slikar, uprkos nastojanju da dobije iluzionističke efekte, nema sistematičniji pristup ni svetlu ni perspektivi. Koliko god su detalji čulno stvarni, delu gotovo uvek nedostaje osnovni element koji bi povezao njegovu ukupnu strukturu. Kod najboljih dela ovaj nedostatak nadoknađen je drugim kvalitetima, pa naše primedbe ne znače omalovažavanje rimskog umetnika. Nepostojanje dosledno povezanog gledanja na vidljivi svet, slično plitkom iluzionističkom prostoru, treba uzeti kao posebnu i osnovnu crtu rimskog slikarstva.

Grčki izvori

Kako na grčkom tlu ima vrlo malo klasičnih grčkih i helenističkih zidnih slika, u slikarstvu je mnogo teže izdvojiti rimske elemente od grčkih nego u skulpturi ili arhitekturi. Niko ne poriče da su se grčke slike i slikari uvozili, a grčki radovi kopirali. Rado bismo povezali rimsko slikarstvo sa izgubljenim radovima spomenutim u tekstovima Plinija, Vitruvija i drugih. Ali *Bitka kod Isa* (slika 199) jedan je od retkih primera gde se to može uverljivo pokazati.

Rimsko slikarstvo je, čini se, većinom bilo specifičan rimski proizvod. Uprkos grčkim imenima likova, nema razloga da smatramo kako su Odisejevi pejzaži ili *Pogled na vrt* iz Livijine vile grčkog porekla, iako ovo drugo delo možda ima prethodnika u freskama pejzaža sa ostrva Tere (slika 124). Isto tako, slikanje mrtve prirode počelo je u Grčkoj, ali čak i ako su prihvaćeni neki klasični grčki motivi, njihov konačni oblik izrazito je rimski, što se može ustanoviti po promenjenom stilu i repertoaru. Napokon, iluzionističke tendencije koje su preovladale na rimskim zidnim slikama tokom prvog veka pre n. e. predstavljaju, koliko je nama poznato, snažan pomak bez premca u grčkoj umetnosti.

Pozorište i muzika u starom Rimu

Savremeni izvori slažu se da su Rimljani prihvatili grčku muziku, uključujući i njen sistem tonaliteta, i to bez mnogo promena. Međutim, rimsko pozorište po mnogo čemu veoma se razlikovalo od grčkog jer su mu izvori većinom bili iz pokrajine Etrurije. Rimski pisac Livije (59. godine pre n. e. – 17. godine) piše da su prve predstave održane 364. godine pre n. e., kad su u vreme kuge iz Etrurije pozvani muzičari i igrači. Osim toga znamo da je Tarkvinije Stariji, etrurski vladar Rima od 616. do 578. godine pre n. e., ustanovio religijske svečanosti poznate kao *ludi Romani* (rimske igre) u čast boga Jupitera, koje su se održavale svakog septembra. Pozorišne predstave bile su deo programa. Još je važnije da je Tarkvinije, u skladu s etrurskim smislom za spektakle, sagradio prvi Cirkus Maksimus za konjske trke i slična takmičenja. Program Rimskog teatra većinom se sastojao od festivala i cirkuskih predstava, zvanih *mimus* ili lakrdija. Kasni oblik popularnih predstava bila je pantomima uvezena iz Grčke 22. godine pre n. e. sa samo jednim plesačem, koji je menjanjem maski igrao sve uloge u tragediji.

Ozbiljna drama potiče iz 240. godine pre n. e., a uveo ju je Livije Andronik, oslobođeni rob iz južne Italije koji je na latinski preveo dve grčke drame za rimske igre *ludi Romani* i postao prvi pisac tragedija na latinskom po uzoru na Grke. Kako su rimske tragedije uvek bile vezane uz religiozne svečanosti i kako su odražavale stroge moralne vrednosti republikanskog Rima, morale su u carsko doba da nestanu. Najpoznatiji pisac komedija bio je Cecilije Stacije (oko 219 – 168. godine pre n. e.), ali kao i kod Livija Andronika, nijedno njegovo delo nije sačuvano. U prvom veku pre n. e. rimsku komediju u teatru preuzela je Fabula Atelana (nazvana po gradu Ateli kod Napulja). Bila je to neka vrsta grube farse s uobičajenim temama i srećnim završetkom u stilu kasne grčke komedije, a propraćena muzikom.

Sve što je od rimskog pozorišta ostalo jeste dvadeset jedna Plautova komedija (živeo oko 254 –184. godine pre n. e.), šest komedija oslobođenog afričkog roba Terencija (190–156. godine pre n. e.) i devet Senekinih tragedija (4. godine pre n. e. – 65). Seneka je bio Neronov učitelj, a tragedije mu verovatno nikad nisu bile ni izvedene. Ti pisci snažno su uticali na elizabetansko pozorište šesnaestog veka. Po njihovim zapletima i stilu svoja dela pisali su Vilijam Šekspir i Kristofer Marlou. Nepravda je što su rimski pisci drama danas zaboravljeni, naročito Seneka čija dela nisu samo suvoparne imitacije grčkih originala već snažne drame dubokih karakterizacija likova, u čijim se monolozima krije naboj jednak onome kao kod Šekspira. Arhitekt i istoričar Vitruvije, pišući krajem prvog veka pre n. e., ostavio je iscrpan opis rimskih pozorišnih običaja. On kaže da su rimske kulise s arhitekturom i naslikanim pejzažima bile mnogo bogatije od grčkih. Kako su izgledale, vidi se donekle iz iluzionističke obrade arhitekture u rimskom zidnom slikarstvu (vidi sliku 290).

Stanje je mnogo složenije kad je reč o narativnom slikarstvu. Iako nijedan delić nije sačuvan, valja pretpostaviti da se grčko slikarstvo i dalje razvijalo posle klasičnog perioda, baš kao što se i italijansko razvijalo posle razdoblja visoke renesanse. Zapravo, tokom kasnog helenističkog doba narativno slikarstvo bilo je u fazi propadanja, a skupljači su visoko cenili dela „starih majstora". Prema Pliniju, to slikarstvo doživelo je preporod oko sredine prvog veka pre n. e. zaslugom Timomaha iz Vizanta koji je „slikarstvu vratio njegovo staro dostojanstvo". Reč je o istom periodu u kojem su naslikane freske u vili Misterija (slika 289), primeri rimskog duha u rimskom slikarstvu. Mnogi položaji i pokreti preuzeti su iz repertoara klasične grčke umetnosti, ali nedostaje im studioznost i samosvest klasicizma. Neki umetnik izvanredne vizije ispunio je te oblike novim životom. Naš slikar bio je legitimni naslednik Grka isto kao što su i najbolji latinski pesnici Avgustovog doba bili legitimni naslednici grčke pesničke tradicije. Rimsko slikarstvo, u celini, pokazuje istu genijalnost u prilagođavanju grčkih dela rimskim potrebama kao što je bilo i sa skulpturom i arhitekturom. To je tačno čak i kod naoko reproduktivnih dela ili imitacija. Mitološke scene koje se poput ostrva javljaju u trećem i četvrtom stilu (vidi sliku 290) ponekad izgledaju kao direktne kopije helenističkih originala. Međutim, u nekoliko slučajeva dostupno nam je više verzija iste kompozicije, izvedenih – pretpostavljamo – prema grčkim izvorima, a razlike među njima govore da je original često bio kopiran i menjan. I ne samo to, bliže posmatranje otkriva da su te kompozicije prošle i kroz vrlo očiglednu evoluciju koja je odražavala ukus rimskih umetnika i njihovih klijenata. Likovi, figuralne kompozicije i pozadina slobodno su se menjali, što može značiti da su se obrasci skupljali u posebnim beležnicama, baš kao i kod sarkofaga (vidi str. 197). Dakle, bez obzira na to u kakvom je odnosu ovo slikarstvo sa slavnim, zauvek izgubljenim grčkim remek-delima, scene poput one u kojem Hermes nadzire kažnjavanje Iksiona na slici 290 ilustruju eklektički stil rimskih umetnika, a verovatno je i da je većina tih dela bila iz bliske prošlosti.

Kompozicije ovih slika često izgledaju prilično nepovezano, poput kompilacija motiva iz raznih izvora. Karakterističan



292. *Herkul i Telef.* Zidna slika iz Herkulanuma. Oko 70. godine. Narodni arheološki muzej, Napulj



293. *Portret dečaka iz Fajuma*, Donji Egipat. Drugi vek. Enkaustika na drvetu, 39 x 19 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Poklon Edvarda S. Harknesa, 1918.

primer je slika Herkula koji nalazi malog Telefa u Arkadiji, iz bazilike u Herkulanumu (slika 292). Možda je nadahnuta slikom izrađenom u Pergamu, jer se fragmenti slične kompozicije nalaze na Velikom oltaru (str. 159–160). Ono što ovoj slici daje sasvim jasno rimsko obeležje jeste neobično neujednačen stil. Gotovo sve izgleda kao „navod", tako da ne samo oblici već i potezi četkicom variraju od figure do figure. Personifikacija Arkadije koja sedi u sredini, deluje hladno, i nepokretno, a čvrsto je modelovana kao statua, dok je Herkul, u stavu takođe kao kod statue, ipak slikan širim potezima i svetlijim bojama. Ili uporedite nemejskog lava, Herkulov atribut, i orla, simbol Zevsa (Herkulovog oca), naslikane ovlašnim, nemirnim mrljama, s mnogo preciznijim i ljupkijim obrisima košute i deteta koje ona doji. Iskričavo svetlucanje na kotarici s voćem potiču pak iz drugog izvora: s mrtvih priroda kao što je ona na slici 291. Mladi Pan u gornjem levom uglu, vragolastog osmeha, izveden brzim i lakim potezima četkicom potpuno je drugačijih osobina.

Uočavamo isto načelo, svojstveno rimskom umetniku, koje smo videli u čitavom nestabilnom četvrtom stilu nejedinstvene perspektive i nedosledne svetlosti.

PORTRETI. Portretno slikarstvo, prema Pliniju, bilo je rasprostranjeno u doba rimske republike, a služilo je kultu predaka isto kao i portretna poprsja o kojima smo ranije govorili (*vidi str.* 189–190). Nijedna od tih slika nije sačuvana, a nekoliko portreta pronađenih na zidovima rimskih kuća u Pompeji verovatno potiče iz neke druge, helenističke tradicije. Jedina povezana grupa slikanih portreta koju imamo potiče iz predela Fajuma u Donjem Egiptu. Najstariji, čini se, potiče iz drugog veka. Njihovo postojanje možemo da zahvalimo starom egipatskom običaju polaganja pokojnikovog portreta uz umotano balsamovano telo. Ti portreti bili su prvobitno izrađeni kao skulpture (uporedi sliku 82), ali u rimsko doba zamenili su ih slikani portreti, kao što je divan i dobro sačuvan portret na dasci na slici 293.

Zadivljujuća svežina boja rezultat je posebne tehnike velike trajnosti, nazvane enkaustika, što znači da su pigmenti boje pomešani s vrućim voskom. Mešavina može biti gusta i neprozirna, kao što su uljane boje, ali i retka i lazurna. Najbolji primeri ovih portreta odlikuju se neposrednošću i sigurnošću izrade koji su retko kad u rimskom slikarstvu bili nadmašeni, i to zahvaljujući brzini rada s voskom koji ne sme da se stvrdne. Portret tamnokosog dečaka čvrst je, vrcav i pun života delić stvarnosti kako se samo može poželeti.

Stil ove slike postaje očigledan tek kad je uporedimo s drugim fajumskim portretima. Budući da su slikani brzo i u velikom broju, imaju mnogo zajedničkih elemenata. Na primer naglašene oči, raspored osvetljenih površina i senki i ugao iz kojeg gledamo lice. S vremenom se ovi konvencionalni elementi okamenjuju u jedan utvrđen tip, dok ovde daju samo savitljiv kalup u koji se može izliti individualni portret. Umetnik je naglasio neke karakteristike, npr. oči, ali u ovom lepom primeru stilizacija služi kao podsećanje na voljeno dete. Ovaj način slikanja doživeće preporod četiri veka kasnije u ranim vizantijskim ikonama koje su smatrane „portretima" Bogorodice i Hrista.

Primarni izvori uz Prvi deo

Ovo je izbor odlomaka iz savremenih prevoda izvornih tekstova antičkih istoričara ili pisaca od egipatskih vremena do rimskog doba. Citati su dodatak osnovnom tekstu. Potpuni podaci o navodima nalaze se u bibliografiji na kraju knjige.

1

Tekstovi o piramidama, iz Govora 373

Ovaj tekst je „govor" faraona Tetija iz Šeste dinastije (2350–2190. godine pre n. e.). Natpisi na piramidama Pete i Šeste dinastije u Sakari važan su izvor podataka o egipatskom shvatanju zagrobnog života. Oni sadrže magične reči čija je svrha da vaskrsnu faraona i omoguće mu da se popne u carstvo bogova.

Oho! Oho! Ustani, o Teti!
Uzmi svoju glavu,
Pokupi svoje kosti,
Skupi udove,
Stresi zemlju sa svog tela!
Uzmi svoj hleb koji se ne kvari,
Svoje pivo koje ne kisne,
Stani na kapiju koja zaustavlja običan svet!
Vratar ti prilazi,
Uzima za ruku,
Vodi te u nebo, tvome ocu Gebu (bog zemlje).
On se veseli tvom dolasku,
Pruža ti ruke,
Ljubi te i miluje,
Postavlja te pred viša bića, večne zvezde.

2

Iz Priče o Sinuheu

Priča o Sinuheu *književni je tekst iz doba Srednjeg carstva o dvoraninu koji posle smrti vladajućeg faraona beži iz Egipta u neku drugu zemlju. Postaje slavan u toj novoj zemlji, ali čezne da se vrati u Egipat i tamo umre. Kad je faraon Sezostris I (1971–1928. godine pre n. e.) saznao za Sinuhea, poziva ga u Egipat i plaća mu raskošan pogreb i grobnicu.*

Noć je za tebe stigla s pomazima i zavojima iz Taitine ruke (boginja tkanja). Pogrebna povorka sastavljena je za tebe na dan sahrane; sanduk za mumiju je od zlata, glava od lapis lazulija. Nebo je nad tobom dok ležiš u mrtvačkim kolima, volovi te vuku, a muzičari idu ispred tebe. Igra je... pred vratima tvoje grobnice; tu se čita spisak darovanih predmeta; žrtvuju se ispred tvog žrtvenog kamena. Stubovi tvoje grobnice od belog su kamena, isti kao što su i oni kod kraljeve dece. Nećeš umreti u tuđoj zemlji! ...

Kamena piramida sagrađena je za mene usred drugih piramida. Sagradili su je oni koji zidaju grobnice. Vešt tehnički crtač projektovao ju je, a dobar skulptor u njoj je klesao. Upravitelji gradnje grobnih dolina radili su na njoj. Donesena su sva oruđa i stavljena u otvor. Pozvali su mi pogrebne sveštenike. Pogrebno mesto napravljeno je za mene. Imalo je polja i vrt na pravom mestu, kao što i treba za družbenika prvog reda. Moja statua presvučena je zlatom, odeća na njoj srebrna je. Njegovo veličanstvo tako je naredilo. Nema običnog smrtnika za kojeg je to učinjeno. Bio sam u milosti kraljevoj dok nije došlo vreme spuštanja.

3

Iz Gudeinog valjka A

Gudeina obnova hrama zvanog Eninu, bogu Ningirsu, opisana je na tri ispisana glinena valjka otprilike iz 2125. godine pre n. e. Valjak A opisuje gradnju hrama. Gudea je predstavljen kao arhitekt, a pomažu mu Nidaba (boginja pisma, ovde prikazuje upotrebu pisanih izvora) i Enki (bog graditelja).

Gudei je... Nidaba otvorila
kuću razuma,
Enki je napravio
    projekat kuće.
Prema kući... Gudea je koračao od juga
prema severu po užarenom (očišćenom) tlu...
stavio je štap za merenje na zemlju,
    tamo gde je bila prava mera,
stavio je kočiće na svaku stranu,
    i sâm ih proverio.
Bio je to razlog da
    se raduje...
U šupi je preko kalupa za opeke
    sipao vodu,
a mlaz vode zvučao je
    kao cimbalo i alu lira;
u radionici gde se prave
    pokvasio je gornji sloj,
medom, maslacem i slatkim kraljevim uljem;...
u kalup je Gudea stavio glinu,
„prava" je stvar ispala,
potvrdio je svoje ime,
kad je opeka za kuću bila gotova...
Složio je opeku, otišao
    od kuće,

položio plan kuće,
(kao i) Nidaba znao je najveće
  (tajne) brojeva,
i slično mladom čoveku
  koji gradi svoju prvu kuću,
slatki san došao mu je na oči;
kao krava koja čuva svoje tele,
stalno je brižno obilazio kuću –
kao čovek koji jede skromno
nije se umorio od hodanja...
Gudea je napravio Ningirsovu kuću
koja se pojavila kao sunce iza oblaka,
rasla je slično sjajnim brdima;
slično brdu od belog alabastra
učinio je da se ističe i da joj se dive...
kuća se protezala
  duž (unutrašnjih) zidina,
bila je zadivljujuća kao
  nebeske visine;
krov kuće, kao beli oblak,
  lebdeo je usred nebesa.
Kapija kroz koju je ušao vlasnik
bila je slična kandžama ogromnog lešinara
  koji vreba divljeg bika,
njeni zaobljeni stubovi stajahu
  na ulazu
slično dûgi
  što stoji na nebu...
Ona (kuća) držala je zemlju na oku;
nijedan razmetljivac nije smeo
  hodati pored nje,
osećanje strahopoštovanja prema Eninu
prekrilo je svu zemlju kao tkanina.

4

Plinije Stariji (23–79)
Istorija prirode
iz Knjige 35 (o grčkom slikarstvu)

Najstarija sačuvana istorija umetnosti ispisana je u delima rimskog prirodnjaka i istoričara Plinija koji je živeo početkom carskog razdoblja u Rimu, a umro prilikom erupcije Vezuva koja je uništila Pompeju. Plinije ne piše ništa o oslikavanju vaza. Za njega veliko doba slikarstva počinje u petom veku pre n. e., a vrhunac dostiže u četvrtom veku pre n. e. On nabraja imena i dela mnogih umetnika o kojima danas inače ne bismo ništa znali. Njegovi tekstovi otkrivaju koliko je u grčkom i rimskom slikarstvu važnu ulogu igrao iluzionizam. Plinijevo pisanje uticalo je na renesansne autore, proučavaoce istorije umetnosti, uključujući Gibertija i Vazarija.

Poreklo slikarstva je nejasno... Međutim, svi se slažu da je slikarstvo počelo iscrtavanjem ljudske senke; to je bila prva faza, u drugoj se koristila jedna boja, a posle otkrića složenijih postupaka ovaj stil je, još uvek u modi, nazvan monohromnim...

Samo četiri boje – belu s Melosa, atički žutu, crvenu iz Sinope na Crnom moru i crnu zvanu „atramentum" – upotrebljavali su Apel, Etion, Melant i Nikomah u svojim delima; slavni umetnici čija je dela malo ko mogao da kupi...

Apolodor iz Atine (408–405. godine pre n. e.) prvi je svojim figurama dao izgled stvarnih (bića). (On) je otvorio vrata umetnosti kroz koja je prošao Zeuksid iz Herakleje (397. godine pre n. e.). Priča kaže da su Parhazije i Zeuksid počeli da se takmiče. Zeuksid je pokazao sliku grožđa tako stvarnog izgleda da su ptice doletele da ga zoblju. Parhazije je zatim izložio sliku pokrivenu oslikanom lanenom zavesom, pa je Zeuksid – uzbuđen ptičjom presudom – uzviknuo da sada napokon i njegov suparnik mora da podigne zavesu i pokaže svoju sliku. Kad je uvideo svoju grešku, predao je nagradu Parhaziju, iskreno priznajući da je on zavarao ptice, dok je Parhazije obmanuo njega, slikara...

Apel iz Kosa (332–329. godine pre n. e.) nadmašio je apsolutno sve slikare. On je sam dao slikarstvu više od svih drugih zajedno; on je, takođe, pisao rasprave o svojoj teoriji umetnosti...

Nikomahovi učenici bili su njegov brat Ariston, njegov sin Aristid i Filoksen iz Eritreje. Oni su za kralja Kasandra naslikali bitku između Aleksandra i Darija, sliku kojoj nije bilo premca (uporedi sliku 217).

5

Plinije Stariji
Istorija prirode, iz Knjige 34 (o bronzi)

Mnogi od najboljih grčkih skulptora radili su uglavnom u bronzi, iako njihova dela poznajemo po kopijama u mermeru. Ovo se odnosi na Polikleta, Mirona i Lizipa. Nakon što su Rimljani osvojili Grčku u drugom veku pre n. e., određen broj tih dragocenih bronzanih originala donesen je u Rim.

Osim Zevsa u Olimpiji, dela bez premca, Fidija je u Atini napravio statuu boginje Atene od slonovače koja uspravno stoji u Partenonu... Smatra se, s pravom, prvom koja je otkrila mogućnosti skulpture i pokazala skulptorske postupke.

Poliklet je... napravio statuu sportiste s dijademom oko glave, poznatu po sto talanata (koliko je koštala). Lik je... opisan kao „muškarac, ali još dečak": ...kopljonoša (slika 183) kao „dečak, a ipak muškarac". Napravio je i statuu koju skulptori smatraju „kanonom", tj. uzorom po kojem uče osnovna pravila svoje umetnosti. On je jedini čovek za koga kažu da je načela svoje umetnosti otelotvorio u jednom jedinom delu... Smatra se da je usavršio naučna saznanja o skulpturi i sistematisao umetnost čije je mogućnosti

nagovestio Fidija. Posebnost njegovog stila bila je figura s težinom oslonjenom na samo jednu nogu...

Miron je... (napravio) sportistu koji baca disk (slika 189), Perseja... i Herakla koji se nalazi u blizini velikog Cirkusa u hramu velikog Pompeja... On je bio produktivniji od Polikleta i bolji poznavalac simetrije. Ali i njega je interesovao samo telesni oblik, a nije izražavao unutrašnja uzbuđenja...

Lizip je napravio više dela od ijednog umetnika jer je, kao što sam rekao, bio vrlo plodan genije. Među njegovim delima nalazi se i muškarac koji se čisti (slika 207)... Car Tiberije divio se toj statui... nije mogao da odoli da statuu ne postavi u svoje privatne odaje, umesto druge... Njegovi glavni doprinosi skulptorskoj umetnosti jesu realistična obrada kose, smanjivanje glave u odnosu na statue starijih umetnika, a tela su mu vitkija i s manje mišića, tako da povećavaju utisak visine figura. U latinskom nema reči koja bi označavala kanon simetrije koje se on tako pažljivo pridržavao, unevši u uobičajeni kanon starijih umetnika novine o kojima se nikada dotad nije razmišljalo. Često je govorio da drugi skulptori prikazuju ljude onakvima kakvi jesu, a on onakvima kakvi bi trebalo da budu. Karakteristika njegovih statua jeste da su svi pa i najsitniji detalji izvedeni vrlo pažljivo.

6

Plinije Stariji

Istorija prirode, iz Knjige 36 (o mermeru)

Od skulptora čuvenih po delima u mermeru, Plinije spominje Praksitela i Skopasa. Opisuje i saradnju na Laokoonovoj grupi (slika 213).

Umetnost skulpture (u mermeru) mnogo je starija od slikarstva ili bronzanih statua, podstaknutih Fidijinim radovima...

Praksitel je... svojim delima u mermeru nadživeo samog sebe... Čuvena je... u čitavom svetu njegova Afrodita, mnoštvo ljudi doplovilo je na Knid da je vide (slika 204). Ponudio je na prodaju istovremeno dve statue Afrodite. Jedna je bila odevena i više je bila po ukusu ljudima s Kosa koji su imali pravo da prvi biraju; cena obeju statua bila je ista, ali su oni sebi laskali da dokazuju svoju ozbiljnost i skromnost. Drugu statuu kupili su stanovnici Knida koja pak uživa nemerljivo veću slavu. Kralj Nikomed je hteo da je naknadno otkupi, ponudivši da otpiše čitav njihov javni dug koji je bio veliki. Ali su oni više voleli da im se dogodi i najstrašnije, pokazavši tako mudrost, jer je ova Praksitelova statua učinila Knid slavnim...

Brijaksis, Timotej i Leokar bili su savremenici i Skopasovi suparnici, pa se moraju pomenuti zajedno s njim jer su radili na Mauzoleju. To je grobnica koju je Artemizija podigla u čast svog muža Mauzola... a mesto među sedam svetskih čuda obezbedili su joj upravo ovi skulptori. Dužina južne i severne strane iznosi 163 stope; druge dve fasade su kraće, a čitav obim iznosi 440 stopa; visina je 25 kubita (37,5 stopa), a ima trideset i šest stubova... Statue na istočnom pročelju Skopasovo su delo, one na severu izradio je Brijaksis, na jugu Timotej, a na zapadu Leokar... Iznad kolonade nalazi se piramida, iste visine kao i donji deo građevine, sa 24 stepenice koje se dižu u kupu. Na vrhu stoje dvokolice s četiri konja, delo Pitije...

Kod nekih remek-dela... broj saradnika prepreka je njihovoj ličnoj slavi, jer nijedan ne može prisvojiti svu slavu, a ni veliki broj saradnika ne može imati mnogo časti. To je slučaj s Laokoonom u palati cara Tita, delom boljim od svih slika i bronzi na svetu (uporedi sliku 213). Od jednog su komada mermera slavni umetnici Agesander, Atenodor i Polidor s Rodosa, posle savetovanja, isklesali Laokoona, njegovu decu i čudesne spiralne zmije.

7

Plinije Stariji

Istorija prirode, iz Knjige 35 (o rimskom slikarstvu)

U zapisima o istoriji slikarstva Plinije daje prednost starim Grcima, dok su Rimljani relativno zanemareni. Ipak spominje Studija, kao i nekoliko slikarki čija dela nisu identifikovana. U proceni rimskih slikara, Plinije visoko vrednuje brzinu izrade.

Studije, slikar iz Avgustovog doba... uveo je čaroban stil ukrašavanja zidova prikazima vila, luka, negovanih vrtova, svetih lugova, šuma, brda, ribnjaka, tesnaca, reka i obala, svakojakih prizora koji bi mu se svideli....

Bilo je i slikarki: ...Jaja iz Kizika, neudata celog života, radila je u Rimu... Radila je uglavnom portrete žena, ali i veliku sliku neke starice u Napulju, kao i svoj portret urađen pomoću ogledala. Nijedan umetnik nije radio brže od nje, a slike su joj bile tako vredne da su se prodavale po višim cenam od (drugih) poznatih savremenika, čija su dela punila naše galerije.

8

Vitruvije (prvi vek pre n. e.)

O arhitekturi, iz Knjige IV (o dorskom i korintskom redu)

Kao i Plinije, Vitruvije je bio rimski pisac koji se divio grčkim dostignućima. Njegova rasprava o arhitekturi (oko 35–25. godine pre n. e.) odražava nazore njegovog doba prema klasičnom stilu. Vitruvijevo delo bilo je glavni izvor

renesansnim arhitektima u oživljavanju antike. U njegovom opisu porekla grčkih stilskih redova mešaju se elementi mitskog i racionalnog (vidi sliku 162).

U Aheji i po celom Peloponezu, vladao je Dor... slučajno je sagradio hram... u starom gradu Argu, u svetilištu Junone... Posle (Grci u Joniji)... naprave hram kakav su videli u Aheji. Nazvali su ga dorski, jer su ga prvi put videli sagrađenog u tom stilu. Kad su hteli da u taj hram postave stubove nisu imali njihove proporcije... izmerili su trag ljudskog stopala i uporedili ga s njegovom visinom. Našli su da je stopa šesti deo čovekove visine pa su primenili tu razmeru na stub. Bez obzira na to koju su debljinu stuba stavili na postolje, podigli bi stub u visinu, zajedno s kapitelom, tako da je bio šest puta viši. Tako je dorski stub predstavljao proporcije ljudskog tela, njegovu snagu i sklad...

Ali treći red, po imenu korintski, podražava vitku devojačku figuru; devojke se tako prikazuju jer su mlade i ljupke. Prvo otkriće kapitela dogodilo se, prema priči, ovako: neka devojka iz Korinta, dorasla za udaju, razboli se i umre. Posle sahrane njena dadilja stavi u korpu sitnice koje je ova za života volela, odnese ih i stavi na spomenik. Da bi se duže sačuvali, jer su bili izloženi vremenu, pokrije korpu crepom. Desilo se, međutim, da je korpu stavila na koren biljke akantusa. Kad je došlo proleće, koren je, onako pritisnut teretom, poterao lišće i izdanke. Izdanci su izrasli oko strana korpe, a pošto su na uglovima bili pritisnuti težinom crepa, na krajevima su oblikovali volute...

Radnici u staro doba, ...pošto su postavljali grede od unutrašnjih zidova ka spoljašnjim delovima, prostore između greda popunjavali su sve do linije zida i dalje vertikalno na zid. Ali kako ovakav izgled nije bio lep za oko, pričvršćivali su ploče oblikovane slično današnjim triglifima na isečene grede i bojili ih plavim voskom, kako bi sakrili takve grede da ne smetaju oku. Tako su, u dorskim hramovima, skrivene grede počele poprimati oblik triglifa, a između greda umetane su metope. Posle su drugi graditelji na drugim građevinama iznad triglifa produživali kose grede a delove koji su strčali odrezali bi ... U dorskom stilu ovaj detalj... triglif... proizašao je iz podražavanja tesarske obrade.

9

Vitruvije
O arhitekturi,
iz Knjige V (o javnim građevinama)

Vitruvijev opis bazilika ističe da oblci i proporcije nisu bili propisani samo za hramove nego i za druge građevine sa stubovima.

Mesta za bazilike moraju biti blizu trgova, i to na najtoplijem mestu, da i zimi u njih mogu dolaziti poslovni ljudi. Širina bazilika ne sme da bude manja od trećine dužine niti veća od njene polovine, osim ako priroda lokacije nije izrazito nepovoljna pa se proporcije nužno moraju menjati. Kad je mesto duže nego što je potrebno, dvorane treba graditi na kraju bazilike... Stubovi bazilike moraju da budu iste visine kao što je širina bočnog broda, a širina bočnog broda mora da iznosi jednu trećinu širine glavnog broda.

10

Vitruvije
O arhitekturi,
iz Knjige VI (o privatnim kućama)

Sada moramo da se pozabavimo problemom kako da u privatnim kućama planiramo prostorije koje će pripadati porodici, a kako one koje ćemo deliti s posetiocima. U privatne prostorije niko ne može da uđe bez poziva. To su spavaće sobe, trpezarije, kupatila i druge odaje slične namene. Zajedničke prostorije su one u koje mogu s pravom ulaziti osobe iz naroda, i to bez poziva. To su vestibili, atrijumi, peristili i drugi prostori koji za to služe. Sjajni vestibili, sobe i dvorane nisu potrebni običnim ljudima, jer oni više posećuju druge, nego drugi njih... Kuće bankara i zemljoposednika treba da budu prostranije i elegantnije, a i zaštićene od provalnika... Za osobe visokog ranga koje imaju dužnost da služe državi u službama i magistratima, moramo sagraditi raskošne vestibile, visoke dvorane i vrlo prostrane peristile, perivoje i široke aleje, veličanstveno ukrašene.

11

Vitruvije
O arhitekturi,
iz Knjige VII (o ukrašavanju)

Vitruvijev konzervativni ukus dopuštao je zidno slikarstvo prvog i drugog stila, ali ne i svet fantazije karakterističan za četvrti stil.

Stari narodi koji su prvi upotrebljavali uglačanu štukaturu, počeli su da podražavaju različitosti i posebnosti mermernih intarzija; zatim su prešli na više raznolik raspored venaca, biljnih ukrasa i obojenih traka.

Posle toga nastavili su da prikazuju konture zgrada, izbočine na stubovima i zabatima; na otvorenim mestima, kao u eksedrama, slikali su velike pejzaže u tragičnom, komičnom ili satiričnom stilu; u hodnicima, zbog dužine zidova, za ukras su upotrebljavali slike raznih vrsta pejzažnog vrta... neki ukrasi prikazuju statue, likove bogova ili

prizore iz legendi; štaviše, bitke kod Troje i Odisejeva putovanja i lutanja (uporedi sliku 287) i druge teme uzete su iz prirode.

Ali zidne slike koje su podražavale stvarnost sada se omalovažavaju zbog pokvarene mode. Na štukaturi su čudovišta, a ne slike konkretnih pojava. Umesto stubova, dižu se biljke; umesto zabata kanelovani ukras s lišćem i volutama. Kandelabri podupiru naslikana svetilišta, a nad ovima su bokori tankih stabljika koje se dižu iz korena, dok na njima sede male figure bez ikakvog reda. Štaviše, tanke stabljike imaju polufigure, jedne s ljudskom, druge sa životinjskom glavom (uporedi sliku 290).

Toga u prirodi nema, niti može biti, niti je ikada bilo. Nova moda prisiljava loše sudije da osude dobru izradu jer je, navodno, dosadna. Ali, kako tanka trska može da drži krov ili kandelabar ukrase timpanona?... Ne mogu se odobravati slike koje ne liče na stvarnost. Čak i kad su dobre izrade, možemo ih hvaliti samo ako prikazuju istinsku temu i ne prekoračuju pravila umetnosti.

12

Plutarh (oko 46. – posle 119. godine)

Uporedni životopisi Grka i Rimljana, iz života Perikla i Fabija Maksima

Plutarh je bio grčki pisac iz rimskog doba, a napisao je Uporedne životopise *da bi dokazao kako je stara Grčka po svojim velikim vođama bila jednaka ili bolja od Rima. Upoređujući Perikla (umro 429. godine pre n. e.) i Fabija Maksima (umro 203. godine pre n. e.), Plutarh zaključuje da Periklove građevine nadmašuju čitavu rimsku arhitekturu. Plutarh je jedini istorijski izvor koji kaže da je Fidija bio upravitelj Periklovih građevinskih poduhvata.*

Ali ono što je Atini donelo najveću krasotu i najskuplji ukras, a što je kod ostalog sveta izazvalo najveće divljenje i što jedino za Heladu svedoči da njena slavljena moć i sreća u starim vremenima nije laž, to je lepota njenih sveštenih građevina...

Stoga i Periklove građevine zaslužuju naše divljenje utoliko više što su podignute za tako kratko vreme i za daleku budućnost. Jer, ako je svaka građevina u svojoj lepoti i u svom sjaju već od početka nosila odliku starine, ona još i danas nosi odliku mladalačke svežine kakvu je nosila prvoga dana. Tako te građevine kao da cvetaju mladošću koja ih od veka do veka štiti od zuba vremena. Čovek bi rekao da u tim umetničkim delima veje miris večna cveća i da u njima živi duša koja nikad ne stari.

Svima tim poslovima rukovao je i sve ih nadgledao Fidija, mada su ih vršili znameniti neimari i umetnici. Jer, stotinu stopa dugi Partenon gradili su Kalikrat i Iktin...

Što se tiče sjaja i veličine hramova i drugih građevina kojima je Perikle ukrasio Atinu, sve lepote zajedno što ih je Rim imao pre vremena careva ne dolaze sada u obzir, nego one u pogledu na umetnost i veličanstvenost svagda imaju prvenstvo za koje nema nikakva poređenja.

(Prevod: Miloš N. Đurić, Prosveta, Beograd, 1963)

13

Platon (oko 427. – 347. godine pre n. e.)

Država, iz Knjige X

Na kraju rasprave o idealnoj državi filozof Platon kritikuje pesnike i slikare. On tvrdi da su slikari samo podražavaoci spoljnih pojava, a ne prikazuju bitne stvari (oblike ili ideje), pa su zato nepošteni; zaključuje da se moraju proterati iz države. Prećutno se kroz njegove teze provlači osuda novih iluzionističkih metoda prikazivanja u grčkoj umetnosti. Rasprava je napisana u sokratovskom dijaloškom obliku, kao niz pitanja osmišljenih tako da se dobiju jasni i racionalni odgovori.

„Da li mi uopšte možeš reći šta je to podražavanje?... Mi smo, naime, navikli da odredimo jedan jedinstveni oblik (eidos) za sve mnogobrojne pojedinačne stvari kojima dajemo jedno te isto ime. Shvataš li?"

„Shvatam."

„Uzmimo, dakle, i sada ono mnoštvo stvari koje hoćeš, na primer, ako hoćeš, ima mnogo kreveta i stolova."

„Kako ne bi bilo?"

„Ali postoje samo dve ideje (idéai) za te stvari, jedna za krevete, druga za stolove."

„Da."

„Pa onda obično govorimo da svaki zanatlija (dûmiourgòs), koji izrađuje i jednu i drugu od tih stvari, čini to tako što, ugledajući se na njihov oblik (idéa), jedan za naše potrebe pravi krevete, a drugi stolove, kao i sve ono što je tome slično. Ideju pak ili oblik po sebi zanatlija ne pravi, niti bi ijedan zanatlija tako nešto mogao napraviti. Ili misliš da bi nekako mogao?"

„Nikako."

„Pa dobro, kako ćeš onda nazvati tog zanatliju."

„Koga?"

„Onog koji sve takve stvari izrađuje, upravo onako kao što to čini svaki od onih koji nešto rukama prave...„

... „Jer taj majstor ne pravi samo sve takve sprave, nego i sve ono što raste iz zemlje, sve životinje... on je tvorac zemlje, neba, bogova, svega što je na nebu i u Hadu pod zemljom..."

„Po tvojim rečima, to je u svakom pogledu čudotvoran sofist.„

„Zar ne osećaš da si i ti sam u neku ruku u stanju da sve to nekako izvršiš?"

„Ali, koji bi to bio način?", upita on.

„To nije teško„, rekoh, „a svuda i brzo se obavlja; najbrže, pak, ako hoćeš da uzmeš ogledalo i da ga svuda nosiš:

brzo ćeš napraviti i sunce, i stvari na nebu, brzo zemlju, brzo samoga sebe i druge životinje, sprave i biljke...„

„Svakako", reče on, „ali samo prividno, a ne i u stvarnosti.„

„Lepo", rekoh „svojim si odgovorom tačno pogodio stvar. Jedan od takvih umetnika je slikar, mislim, zar ne?"

„Kako da ne?"

„I ti ćeš reći„, mislim, „da ono što on stvara nije istinito. A na neki način i slikar stvara krevet, zar ne?"

„Jeste", reče on „ali krevet koji samo tako izgleda, prividan krevet!"

„A onaj ko pravi krevet? Zar nisi malopre rekao da on ne stvara oblik (eidos), za koji upravo kažemo da je ono što krevet *jeste*, nego samo neki krevet?"

„Da", rekao sam...

„Hoćeš li", rekoh „da nam upravo ove zanatlije posluže kao osnov za istraživanje o tome šta bi mogla biti priroda podražavaoca?"

„Da ako hoćeš."

„Svakako tu nastaju nekakva tri kreveta: jedan koji po prirodi jeste, za koji rekosmo, kako mislim, da je delo boga, ili nekog drugog.„

„Nikog drugog, mislim„

„Jedan koji je napravio stolar."

„Da."

„I jedan koji je napravio slikar, zar ne?"

„Tako je."...

„Ali je bog... zato, dakle, što je to znao i što je hteo da bude istinski tvorac istinskog kreveta, a ne samo tvorac bilo kakvog kreveta, stvorio taj prirodno krevet... Hoćeš li da ga onda nazovemo prirodnim tvorcem toga, ili nekako slično?"

„Tako bi bilo pravedno", reče, „jer je bog stvorio i to i sve ostalo onako kako je po prirodi."

„A stolara? Zar njega nećemo zvati tvorcem kreveta?"

„Hoćemo."

„A hoćemo li i slikara nazvati tvorcem i izrađivačem kreveta?"

„Nipošto."

„Pa kako ćeš ga onda zvati s obzirom na krevet?"

„Čini se", reče on „da je najbolje ako za njega kažemo da je podražavalac onoga šta su oni stvorili."

„Dobro", rekoh. „Svakog onoga ko uradi nešto što prema pravoj prirodi te stvari stoji na trećem mestu nazvaćemo, dakle, podražavaocem?"

„Svakako", reče on...

„Reci mi sad o slikaru još ovo: pokušava li on da podražava ono što zaista postoji, ili dela zanatlija?"

„Dela zanatlija", reče on.

„A da li onako kakva jesu ili kakva samo izgledaju? I to mi tačno odredi!"

„Kako to misliš?" zapita on.

„Ovako. Ako ti jedan krevet vidiš sa strane, ili spreda, ili kako bilo, da li se on zbog toga razlikuje od sebe samoga ili ne, ili samo izgleda da je drukčiji? I kako je to kod drugih stvari ?"

„On samo izgleda drukčiji, iako to u stvari nije", odvrati on.

„Razmisli sad o ovome: kako slikarska umetnost postupa sa predmetima? Da li ih ona podražava onakve kakvi oni zaista jesu i postoje, ili onakve kakvima se oni pojavljuju i izgledaju? Da li je ona podražavanje izgleda ili stvarnosti?

„Ona podražava izgled", odgovori on.

„Onda je svaka umetnost koja podražava daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvata samo jedan mali deo i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primer, slikar crta obućara ili stolara i ostale radnike, a da se pri tom ništa ne razume u njihovu veštinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći da prevari decu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti verovanje da je to zaista stolar."

„Svakako."

(Prevod: Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, 1976)

14

Vergilije (70–19. godine pre n. e.)

Enejida, iz Knjige II

Vergilije je bio najveći latinski pesnik i glavni predstavnik u književnosti iz doba Avgusta. Enejida *je epska poema o Eneji, junaku koji je pobegao iz Troje kad su grad uništili Grci i nastanio se u Italiji. Knjiga II govori o padu Troje i o Minervinom kažnjavanju Laokoona zato što je pokušao da upozori Trojance na prevaru s drvenim konjem. Skulptorska obrada Laokoona na slici 213 vrlo je slična Vergilijevom opisu.*

Vatikanski rukopis Vergilija *(slika 310) sadrži celu Enejidu i drugu Vergilijevu poeziju.*

Laokoon, nazvan sveštenikom Neptunovim,
žrtvovao je tada divovskog bika
na uobičajenim žrtvenicima, kad
dve zmije beskrajnih spirala, s Tenedosa
krenu preko mirnih dubina...
Oblizuju svoje šišteće čeljusti drhtavim jezicima.
Mi se razbežimo, krv nam nestane.
One udare ravno prema Laokoonu.
Prvo se svaka zmija obavije oko sitnih tela
dvojice njegovih sinova kao da se grle, a onda napoje
zube s njihovih nebranjenih udova. Par
zatim dohvati samog Laokoona
koji se približi da pomogne sinovima, noseći oružje.
One se omotaju oko njegovog struka i dvaput oko
grla. Guše ga ljuskavim telima;
glave i uspravni vratovi visoko su iznad njega.
On se rukama bori da pokida njihove uzlove,
njegove trake oko glave natopljene su prljavštinom

i tamnim otrovom,
dok svoje grozne uzvike diže prema nebu,
poput zavijanja ranjenog bika.

15

Aristotel (384–322. godine pre n. e.)
Politika, iz Knjige VIII

Politika, *pandan Platonovoj* Državi, *rasprava je o uređenju države. Knjige VII i VIII obrađuju obrazovanje propisano za dobre građane. Crtanje je uključeno u artes liberales (sedam slobodnih veština) – tj. ta veština ne samo što je korisna već vodi ka višim delima. Ali slikarstvo i skulptura, po Aristotelu, imaju samo ograničenu moć da dirnu dušu.*

Jasno je, dakle, da muzika pruža izvesno obrazovanje koje sinovima treba dati ne zato što je korisno ili neophodno već zato što je lepo i dostojno slobodna čoveka... Uz to, decu treba poučavati korisnim predmetima, na primer gramatici, ne samo zato što su korisni, već što se pomoću njih mogu uočiti mnoge druge nauke.

Veštinu crtanja, isto tako, ljudi treba da uče ne zato da ne bi pogrešili prilikom kupovine, već zato da bi bili pošteđeni prevare prilikom kupovine i prodaje stvari i zato što ta veština izoštrava smisao za lepotu tela. A blagorodnim i slobodnim ljudima nikako ne priliči da u svemu traže korist...

A navika da se žalostimo i radujemo nečem što je slično istinskom bliska je istinskom takvom raspoloženju. Ako se, na primer, neko raduje gledajući nečiju sliku i ako je samo oblik razlog njegovu uživanju, onda njemu mora da bude prijatno i da ima pred očima onoga čiju sliku posmatra.

Ostala čulna zapažanja, recimo zapažanja putem čula dodira ili ukusa, nemaju nikakva uticaja na etički deo čovekove ličnosti, a zapažanja čula vida imaju ga u vrlo maloj meri. Takva sličnost ogleda se, sasvim malo, u stavu, ali nisu svi ljudi u stanju to da zapaze. Uostalom, to i nije stvarna sličnost s etičkim delom čovekove ličnosti, već su boja i držanje tela više oznake karaktera. To je ono što je čisto telesno u osećanjima. Ipak, ma kolika da je razlika u posmatranju tih slika, mladići ne treba da posmatraju Pausonove slike već Polignotove11 ili nekog drugog slikara odnosno vajara koji daju izraza etičkoj strani.

(Prevod: Ljiljana Stanojević-Crepajac, Kultura, Beograd, 1970)

16

Tit Livije (59. godine pre n. e. – 17)
Istorija Rima od osnivanja grada, iz Knjige I

Istoričar Livije bio je savremenik Vitruvija i Vergilija i kretao se u krugovima cara Avgusta. Njegova istorija Rima počinje od Eneje, a uključuje i legendu o vučici koja je othranila Romula i Rema (uporedi sliku 232).

Pošto je rodila blizance, silovana vestalka je kao oca označila Marsa, bilo zato što je i sama u to verovala, ili stoga što je bog kao vinovnik krivice bio časniji izgovor. Ali ni bogovi ni ljudi nisu mogli da spasu ni nju ni njen porod od kraljeve surovosti. Sveštenica je vezana i stavljena pod stražu, a decu je po naredbi trebalo baciti u reku... Prema sačuvanoj priči, korito u kome su deca bila ostavljena dospelo je ploveći na suvo. Vučica koja je ožednela i sišla sa okolnih planina, čuvši plač, okrenula se njima. Ona je dečake nežno dojila, a upravnik kraljevih stada našao ju je kako ih jezikom liže... On ih je odneo u svoju kolibu i predao svojoj ženi Larenciji da ih gaji.

(Prevod: Miroslava Mirković, Srpska književna zadruga, 1991)

17

Polibije
(oko 200. – oko 118. godine pre n. e.)
Istorija, iz Knjige VI

Polibije je bio grčki istoričar u vreme rimskih osvajanja njegove zemlje. Njegova Istorija *opisuje uspon Rima od trećeg veka pre n. e. do uništenja Korinta 146. godine pre n. e. U Knjizi VI Polibije raspravlja o kulturnim i drugim faktorima koji objašnjavaju uspeh Rima.*

Kad kod njih umre neki ugledan čovek... na najuočljivijem mestu u kući postavljaju voštanu masku pokojnika u malom drvenom hramu. Ova maska izvanredno verno reprodukuje pokojnikovo lice, kako po obliku, tako i po crtama. Prilikom prinošenja javnih žrtvi maske izlažu i pomno ukrašavaju, a kada premine neki istaknuti član porodice, donose ih na pogreb i to tako što ih na sebe stave ljudi koji najviše podsećaju na pokojnika stasom i opštim izgledom. Ovi ljudi tada dobijaju i posebnu odeću – ako je pokojnik čiju masku nose bio konzul ili pretor, nose togu sa purpurnom ivicom, ako je bio cenzor, cela toga je purpurna, a ako je proslavio trijumf ili postigao nešto slično, sleduje mu haljina izvezena zlatom.

Isto tako voze ih na kolima, a ispred njih su fasci, sekire i ostali znaci vlasti... Kada stignu do rostre, svi posedaju na naslonjače od slonovače u istom redu. Teško je naći lepši prizor za mladića željnog slave i vrline. Ko se ne bi uzbudio kad na jednom mestu, kao žive i dišuće, vidi predstave svih ljudi slavnih po svojoj vrlini?...

...Na taj način se stalno osvežava sećanje na uspehe istaknutih ljudi, slava onih koji su učinili neko lepo delo postaje besmrtna... Što je najvažnije, mladići se podstiču da za domovinu sve podnesu samo da bi stekli slavu koja sleduje zaslužnim ljudima.

(Prevod: Marijana Ricl, Matica srpska, 1988)

18

Plotin (205–270. godine)
Eneade, iz Knjige I.6, „O lepoti"

Plotin je bio grčki filozof, a podučavao je u Rimu. Po uverenju je bio neoplatonista i poslednji veliki paganski predstavnik Platonove misli. Po svojim uverenjima mistik, kosmos je shvatao kao hijerarhijsko spuštanje od neopisivog Jednog (boga) prema materiji. Njegovo spominjanje „ideja, tragova, senki" jasan je odraz Platonovih tvrdnji u Državi *i iskazuje njegovo nepoverenje u slike. Kao najniži oblik postojanja, u njegovoj šemi materija ne može biti mesto istinske lepote. Plotinovim učenjima pripisana su hrišćanska obeležja a u srednji vek uveli su ih pisci poput Dionizija Areopagita.*

Lepo je ponajviše u izgledu, ali postoji i u zvucima, u sastavima reči, u muzici... a za one koji se izdignu iz osetapercepcije, način života, i radnje, i likovi, i intelektualne aktivnosti su lepi, a lepota je i u vrlini...

Kako doživeti „nepojmljivu lepotu" ako ona ne izađe na svetlo dana da je svi vide? Neka onaj koji može ostavi vid svojih očiju... Kad vidi lepotu u telima, ne sme za njima trčati; moramo znati da su to slike, tragovi, senke, a moramo pohrliti onome što prikazuju. Jer ako čovek trči k slici i želi je zgrabiti kao da je stvarna... (on) će... u duši... potonuti u mračne dubine gde se razum ne veseli i ostati slep u Hadu... Zatvorite oči pa promenite i probudite drugi način gledanja, koji svi imaju, a malo ga ko koristi...

Kao prvo... posmatrajte lep način života: onda lepa dela, ne ona koja proizvodi umetnost, već dela ljudi čuvenih po svojoj dobroti: onda pogledajte duše ljudi koji stvaraju lepa dela.

19

Amijan Marcelin (oko 330–395. godine)
Istorija, iz Knjige 16

Sačuvane knjige Istorije *pokrivaju period od 353. do 378. godine. Autor opisuje kako je Konstancije II, sin Konstantina Velikog, doživeo Rim 357. godine i lepote tog starog grada.*

Zatim je ušao u Rim, ognjište carstva i svih vrlina, a kad je došao do rostre, stao je zadivljen pred tim forumom nekadašnje moći; na koju god bi stranu okrenuo oči, bio je zasenjenen mnogobrojnim čudesima. ...Posmatrao je grad između sedam brežuljaka i predgrađa smeštena na padinama i u ravnici, i što god bi ugledao, činilo mu se da je to nešto posebno: svetilište Jupitera Tarpejskog – kao božansko koje nadvisuje zemaljsko; kupatila sazidana po meri raznih provincija; amfiteatre sastavljene od čvrstih gromada Tiburskog kamena, do čijeg se vrha ljudski pogled jedva uspinje; Panteon, kao okrugla gradska četvrt, zasvođen na velikoj visini...

...A tek kada je stigao na Trajanov forum, spomenik jedinstven pod celim nebeskim svodom, divan – kako smatramo – čak i prema jednodušnom mišljenju bogova, stajao je začuđen, jer njegovu pažnju privuklo je gigantsko zdanje koje prevazilazi moć opisivanja i koje smrtnici više neće moći dostići. ...Pošto je imperator, dakle, video mnogo toga, i bi strašno zaprepašćen, žalio se na Famu, kao nesposobnu i zlonamernu jer, mada uvek sve uveliča, umanjila je ono što je vredno opisa u Rimu.

(Prevod: Milena Milin, Prosveta, 1998)

	35.000–3500. godine pre n. e.	3500–3000. godine pre n. e.	3000–2500. godine pre n. e.
ISTORIJA I POLITIKA	**oko 35.000** Prva paleolitska društva. **oko 4000.** Predinastički period u Egiptu.	**oko 3500-3000.** Sumerske civilizacije, Mesopotamija. **oko 3100.** Narmer ujedinjuje Gornje i Donje carstvo Egipta. Početak Starog carstva u Egiptu (dinastije 1-6, otprilike do 2190); božanska vladavina faraona. **oko 3000.** Nastanak ranih egejskih civilizacija: kritski, kikladski i heladski period.	
RELIGIJA			
	(levo) Vilendorfska Venera, oko 25.000–20.000 godina pre n. e. *(sredina)* Slika iz pećine, Altamira, oko 15.000–10.000 godina pre n. e.	*(desno) Ženska glava,* Uruk, oko 3500–3000. godine pre n. e.	Intarzija, Ur, oko 2600. godine pre n. e.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA			**3000–2500.** *Ep o Gilgamešu,* rana sumerska herojska priča.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**Oko 8000.** Na Bliskom istoku razvijaju se stočarstvo i poljoprivreda.	**Oko 3500-3000.** Kola s točkovima u Sumeru **Oko 3500.** Jedrenjaci na Nilu. **Oko 3300-3000.** Sumeri izumeli pismo; upotreba grnčarskog kola i organskih boja.	

Piramide i moć Piramide, građene u Egiptu u doba Starog carstva, umetnička su dela u kojima je izrazito jasna veza između javne arhitekture i političke moći, religiozne ideologije i razvoja visoke tehnologije. Namerno grandioznih dimenzija, građene su da ostave utisak na gledaoca svojom monumentalnošću, a ujedno predstavljaju moć i bogatstvo faraona koji su ih gradili. Nova centralizovana vlast dala je moć direktno u ruke vladara, a vlast je sprovodilo delotvorno činovništvo sposobno da pokrene desetine hiljada radnika i da primeni tačna astronomska merenja i najnovija dostignuća u arhitekturi (visak i A-okvir). Piramide su primeri izvanredne veštine, precizne gradnje i fine obrade kamena. Sagrađene za samo trideset godina kao grobnice faraona, one i pripadajući hramovi i skulpture veličanstveni su izraz tadašnje ideje o božanstvu faraona.

2500–2000. godine pre n. e.	2000–1500. godine pre n. e.	1500–1000. godine pre n. e.
Sargon iz Akada, akadski vladar (vl. 2340–2305), ujedinjuje područja Mesopotamije i uređuje prvo carstvo, priključujući zemlje Persije, Afrike i Egeja. Oko **2125.** Gudea vlada u Mesopotamiji. Oko **2060–1950.** Treća dinastija iz Ura dolazi na vlast u Sumeriji, započevši period velikog kulturnog razvoja. **2040–1674.** Srednje carstvo u Egiptu. Posle perioda nereda, egipatski faraoni jačaju zemlju, organizuju centralizovanu vlast i osvajaju susednu Nubiju (današnja Etiopija).	Oko **2000–750.** Bronzano doba u Evropi. Oko **1760–1600.** Vavilonsko carstvo u procvatu, osnivač Hamurabi.	Oko **1500–1145.** Nova država u Egiptu (dinastije 18–20). **1478–1458.** Kraljica Hatšepsut vlada Egiptom. Oko **1450.** Mikenska vojska osvaja minojski grad Knosos na Kritu. Oko **1350.** Ašurubalit I osniva asirsko carstvo u Mesopotamiji; carstvo traje do 612. godine. Faraon Ehnaton (vl. 1348–1336/1335) pokušava da uvede radikalne promene u egipatskom društvu. Svrgnuo ga Tutankamon (vl.1336/1335–1327). Oko **1319–1145.** Period Ramzesa u Egiptu (Dinastija 19), obeleženo faraonom Ramzesom II čiji česti ratovi protiv spoljnih neprijatelja dovode do velikog širenja egipatskih teritorija i uticaja. Oko **1250.** (tradicionalno) Mojsije vodi Izraelce iz Egipta u Palestinu da izbegnu progone. **1184.** (tradicionalno) ujedinjene grčke vojske pod Agamemnonom napadaju Troju u Maloj Aziji.
		Oko **1345.** Ehnaton osniva novu monoteističku religiju u Egiptu. Oko **1000.** Hebreji u Palestini prihvataju monoteizam.
Velika sfinga, Egipat, oko 2570–2544. godine pre n. e.	*(levo) Inana-Ištar,* Mesopotamija, oko 2025–1763. godine pre n. e. *(desno)* Stounhendž, Engleska, oko 2000. godine pre n. e.	*(gore)* *„Freska toreadora"*, Krit, oko 1500. godine pre n. e. *(dole)* *Tutankamon u lovu,* detalj sa oslikane škrinje, Egipat, oko 1336/1335–1327. godine pre n. e.
Oko **2350.** *Tekstovi o piramidama,* najstariji zapisi pronađeni na zidovima egipatskih grobnica.	Oko **1900.** *Priča o Sinuhetu,* egipatska priča iz vremena Srednjeg carstva. Oko **1760.** Hamurabijev zakonik, prvi poznati pravni dokument, isklesan na kamenom bloku za Vavilonskog kralja.	Oko **1500.** *Knjiga mrtvih,* prvi rukopisi (na papirusu) o egipatskim religioznim učenjima.
	Oko **2000.** Gvožđe se upotrebljava za oruđe i oružje u Maloj Aziji. Oko **1725.** Pleme Hiksa upoznaje Egipćane s konjskom vučom. Oko **1700.** Vavilonska matematika cveta pod Hamurabijem: upotreba celih brojeva, razlomaka i kvadratnog korena.	Oko **1500.** Kinezi počeli da proizvode svilu. Oko **1400.** Prvo grčko pismo, poznato kao Linearno B, u opštoj upotrebi u egejskim zemljama.

	1000–600. godine pre n. e.	600–200. godine pre n. e.	200. godine pre n. e. – 1. godine n. e.
ISTORIJA I POLITIKA	**Oko 1000–961.** Kralj David osnovao izraelsko kraljevstvo. Vladavina njegovog sina Solomona (961–922) slavno je doba mira, pravde i stabilnosti. **753.** (tradicionalno) Romul osniva Rim. **Do 700.** Tezej ujedinjuje atinsku državu Navukodonosor, neovavilonski kralj (vl. 605–562). Za vreme njegove vladavine carstvo, sa središtem u Vavilonu, zauzima najveću teritoriju, osvaja Egipat (605) i Jerusalim (586).	**539.** Persijanci osvajaju Vavilonsko carstvo i Egipat (525). **510.** Osnovana Rimska republika. **Oko 510–508.** Grčka bira prvu vladu zasnovanu na demokratskim principima. **Oko 499.** Persijanci prodiru u Grčku; 490. poraženi su od Atinjana u bici kod Maratona. **431–404.** Peloponeski rat, grčki gradovi-države ratuju jedni protiv drugih; Atinjani poraženi od Sparte, a njena flota uništena kod Sirakuze. **356–323.** Aleksandar Veliki vodi grčku vojsku u pohod na Egipat (333), Palestinu, Fenikiju i Persiju (331). **264–201.** Punski ratovi između Rima i Severne Afrike. Vojskovoda Kartagine, general Hanibal prolazi kroz Španiju i prodire u Italiju (218). Preteći Rimu (211), biva poražen, a Rim se širi; Rim pripaja Španiju (201), do 147. zavladao je Malom Azijom, Sirijom, Egiptom i Grčkom (146). Kartagina uništena (146).	**82–79.** Sula postaje prvi diktator rimske države. Uvodi važne pravne i zakonodavne reforme. **73–71.** Ustanak robova u Rimu predvođen bivšim gladijatorom Spartakom. **51–30.** Kleopatra iz loze Ptolemejevića, vlada u Egiptu. **49–44.** Julije Cezar (oko 101–44), rimski vojskovoda, postaje diktator posle vojne karijere u provincijama. Ubijen po nalogu grupe senatora u strahu da ne osvoji svu vlast. **31.** Pomorska bitka kod Akcija, na zapadnoj obali Grčke, u kojoj je rođak Julija Cezara, Oktavijan, porazio suparnika Marka Antonija i učvrstio svoju vlast u Rimskom carstvu. Oktavijan uzima ime Avgusta Cezara i vlada kao imperator od 27. godine pre n. e. do 14. godine n. e. Zlatno doba Rima, *Pax Romana* (rimski mir). Od tada rimski carevi nasleđuju pravo na vladavinu, iako Senat zadržava određenu moć.
RELIGIJA	**776.** Prve Olimpijske igre, osnovane kao religijski festival u Olimpiji, Grčka.	**Oko 563.** Sidarta (Gautama Buda) osnivač budizma, rođen u Nepalu. **Oko 250.** Mitraizam, obožavanje i kult starog persijskog ratnika i junaka, javlja se u Rimskom carstvu.	**4.** Rođenje Isusa Hrista, razapetog na krst oko 30. godine.
	Asurnasirpal II u lovu na lavove, iz palate Asurnasirpala II, Nimrud, Irak. Oko 850. godine pre n. e.	*(levo)* Slikar Marsija Pelike s crvenim figurama, na crnoj podlozi. Grčka. Oko 340. godine pre n. e. *(desno) Nike sa Samotrake.* Oko 200–190. godine pre n. e.	*Carska povorka,* Ara pacis, Rim. Oko 13–9. godine pre n. e.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**Oko 750–700.** (tradicionalno) Homer sastavlja epove *Ilijadu* i *Odiseju.*	Konfučije (551– oko 479), kineski filozof. Pitagora (oko 520), grčki filozof. **Oko 500–400.** Grčka drama: Eshil (523–456), Sofokle (496–406), Euripid (480–406), Aristofan (oko 448–385). **Oko 450–300.** Klasična grčka filozofija: Sokrat (470–399), Platon (oko 427? – oko 347), Aristotel (384–322). Demosten (384–322), grčki filozof i govornik.	Ciceron (106–43), rimski državnik i govornik. Vergilije (70–19), rimski pisac, autor *Enejide,* epske poeme o mitskom poreklu Rimljana. Tit Livije (59. godine pre n. e. – 17), autor dela *Istorija Rima od osnivanja grada.* **Oko 50.** *Komentari* Julija Cezara, opisuju njegovo ratovanje u Galiji (Francuskoj). Ovidije (43. godine pre n. e. – 17) pesnik *Metamorfoza,* ljubavnih i mitoloških priča.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**Oko 800.** Grci prihvataju fenički alfabet, preteču latinične abecede savremenih evropskih jezika. **Oko 700–600.** Fenički pomorci oplovili afrički kontinent; oko 700. u Evropi keltska plemena pronalaze konjsku potkovicu. **Oko 650.** Novčići kao sredstvo plaćanja uvezeni iz Male Azije u Grčku.	**Oko 500.** Napredak u obradi metala u Grčkoj; otkrivene tehnike topljenja rude i livenja metala. **Oko 300.** Euklid, geometar iz Aleksandrije, piše *Elemente,* osnovni tekst o matematici i zaključivanju. Pitej, grčki istraživač, putuje duž atlantske obale Evrope, još dalje od Britanije. Arhimed (287–212), grčki matematičar.	**Oko 200.** Rim održava stalnu vojsku; osnovana profesionalna vojska; upotreba betona kao građevinskog materijala u Rimskom carstvu. **Oko 100.** Najstarija vodena kola. Vitruvije piše *O arhitekturi,* kraj prvog veka pre n. e., priručnik o klasičnim graditeljskim tehnikama i stilovima. **46.** Julije Cezar uvodi julijanski kalendar, u upotrebi do šesnaestog veka.

1–100.	100–200.	200–300.
Klaudije (vl. 41–54), protiv volje rimski car, ponovo osvaja Britaniju. Za vreme vladavine cara Nerona (vl. 54–68), vatra uništava veći deo Rima koji uskoro biva obnovljen; prvi progoni hrišćana. Car Trajan (vl. 98–117) proširuje Rimsko carstvo do najudaljenijih granica, do Persije i severne Nemačke. Računa se da grad Rim ima milion stanovnika. 79. Erupcija Vezuva u južnoj Italiji; lava i pepeo uništavaju Pompeju i Herkulanum.	**132-135.** Početak jevrejske dijaspore; Jevreji izbačeni iz Jerusalima. Marko Aurelije, rimski car (vl. 161–180), odbija prodore Gota i Huna iz severne Evrope.	**285.** Car Dioklecijan (vl. 284–305) deli Rimsko carstvo između četiri cara na četiri odvojena područja. Početak pada Rima, gubitak teritorija, ekonomske nevolje, političke trzavice.
Oko 45–50. Sv. Pavle širi hrišćanstvo u Maloj Aziji i Grčkoj. Petar (umire oko 64), prvi rimski biskup.	**Oko 130–168.** Napisani Svici s Mrtvog mora; rani rukopisi o judaizmu i hrišćanstvu.	**Oko 250–302.** Veliki progoni hrišćana u Rimskom carstvu.
Plen iz Hrama u Jerusalimu, na Titovom slavoluku, Rim, 81.	*(levo)* Panteon, Rim, 118–125. *(desno) Portret dečaka.* Egipat, drugi vek	
Seneka (4. godine pre n. e. – 65), ugledni rimski filozof stoik i savetnik cara Nerona. Plutarh (oko 46 – posle 119), grčki esejist, autor *Uporednih životopisa Grka i Rimljana.* **Oko 47–49.** Epistole (poslanice) sv. Pavla, napisane u doba njegovog misionarskog rada u Maloj Aziji. Tacit (55–118), rimski istoričar i politički komentator.		Plotin (205–270), grčki filozof, neoplatonist i autor Eneada, podučava u Rimu.
Oko 77. Plinije Stariji (23–79) piše svoju *Istoriju prirode*, enciklopediju istorije, uključujući i istoriju umetnosti. Ptolemej (85–160), uticajni geograf i astronom u Aleksandriji, razvija teoriju da je zemlja u središtu vasione.	**Oko 100.** Rane tehnike duvanja stakla razvijene u Siriji. Galen (oko 130–200), grčki lekar čiji zapisi predstavljaju osnov u proučavanju ljudske fiziologije.	**Do 200.** Rimljani izgradili više od 50.000 milja popločanih ulica koje povezuju gradove Carstva.

Pompeja Iznenadno uništenje Pompeje lavom iz Vezuva 79. godine sačuvalo je čitav grad u nedirnutom stanju. Privatne kuće, javne građevine, trgovine, vodovodne instalacije, čak i komadi pokućstva, zakopani su u lavu i mulj. Pompeja je bio grad skromne važnosti za Rim prvog veka; zato pruža izvanredan uvid u svakodnevni život carstva, i to život visokog ali i prosečnog stila. Urezani tragovi po popločanim ulicama govore da su tuda prolazila kola za prevoz ljudi i tereta. Na zidovima lepih vila nalaze se zidne slike živih boja; zidovi soba skromnijih kuća prekriveni su političkim porukama i grafitima. Među najlepšim zidnim slikama, inače retkim, jesu one iz luksuznih vila imućnih Pompejaca bogato ukrašenih složenim arhitektonskim scenama, figurama i uređenim pejzažima. Ukrasni mozaici na podovima i elegantna arhitektura pompejskih vila ilustruju *prefinjenost* rimskog aristokratskog života.

DRUGI DEO

SREDNJI VEK

Kad spomenemo velike civilizacije u prošlosti, u prvom redu najpre pomislimo na materijalne spomenike koji obeležavaju svaku od njih: egipatske piramide, vavilonske zigurate, atinski Partenon, rimski Koloseum. Kad pomislimo na srednji vek, vrhunska ostvarenja vidimo u gotičkim katedralama, kao što su Notr Dam u Parizu ili katedrala u Šartru u Francuskoj ili ona u Solzberiju u Engleskoj. Izbor je veliki, ali koji god spomenik da izaberemo, on će sigurno biti severno od Alpa (iako u okviru zemalja koje su nekad pripadale Rimskom carstvu). Ako bismo izlili kofu s vodom ispred odabrane katedrale, ta voda bi na kraju našla put do Lamanša, a ne do Sredozemnog mora. A to je možda najvažnija činjenica kad je reč o srednjem veku: gravitaciono središte evropske civilizacije pomerilo se tako da se sada nalazi na nekadašnjoj severnoj granici rimskog sveta. A Sredozemlje – koje je vekovima bilo raskrsnica trgovačkih i kulturnih puteva koji su povezivali njegove obale – postalo je samo granično područje.

Kako je došlo do tako dramatičnog pomaka? Godine 323. Konstantin Veliki doneo je sudbonosnu odluku čije posledice osećamo sve do današnjih dana. Odlučio je, naime, da preseli prestonicu Rimskog carstva u grčki grad Vizant, koji će biti nazvan Konstantinopolj, kod nas Carigrad, a kasnije Istanbul. Posle energičnih graditeljskih aktivnosti, samo šest godina kasnije, preseljenje je bilo i zvanično završeno. Tim potezom car je priznao sve veću stratešku i privrednu važnost istočnih provincija, a to je bilo novo stanje stvari koje se već neko vreme naziralo. Nova prestonica je simbolizovala i novu hrišćansku osnovu rimske države, jer se nalazila u samom središtu onog njenog dela koji je bio najpotpunije prožet hrišćanstvom.

Teško da je Konstantin mogao i zamisliti da će premeštanje sedišta carske moći imati za posledicu raskol carstva. Godine 395, dakle manje od sedamdeset pet godina posle seobe prestonice na istok, podela Carstva na Istočno i Zapadno postala je službena i konačna. Ta podela će kasnije dovesti i do verskog raskola.

Krajem petog veka rimski episkop koji se smatrao naslednikom sv. Petra, uspeo je da dobije od cara potvrdu svoje samostalnosti; car ga priznaje za vrhovnog poglavara hrišćanske crkve – za papu.

Njegov status ubrzo će osporiti carigradski patrijarh. Počinju se nazirati sve veće razlike u njihovoj dogmi, sve dok napokon podela hrišćanstva na zapadno ili katoličko i istočno ili pravoslavno nije postala konačna. Sa institucionalnog gledišta razlike među njima vrlo su velike. Rimsko katoličanstvo zadržalo je autonomiju, ostavši nezavisno od carske ili bilo koje državne vlasti, pa je postalo međunarodna institucija s obeležjima univerzalne crkve. Pravoslavna crkva, naprotiv, utemeljena je na spoju duhovnog i svetovnog autoriteta otelovljenog u

ličnosti cara koji imenuje patrijarha. Zato je ta crkva ostala zavisna od države, zahtevajući od vernika dvostruku lojalnost i deleći sudbinu političkih uspona i padova svetovne vlasti. Ta tradicija nije napuštena ni pošto je Carigrad 1453. potpao pod osmansku vlast. Ruski carevi tražili su za sebe iste prerogative moći koje su uživali i vizantijski carevi, pa je Moskva postala „treći Rim", a Ruska pravoslavna crkva isto tako tesno povezana s državom kao što je bila i Vizantijska crkva koja ju je iznedrila.

Pod Justinijanom (vladao od 527. do 565. godine) Istočno (vizantijsko) carstvo dostiglo je novi stepen moći i stabilnosti nakon što je car gotovo zbačen s vlasti u nemirima 532. godine. S druge strane, latinski zapad ubrzo je pao kao žrtva najezdi germanskih osvajačkih plemena: Vizigota, Vandala, Franaka, Ostrogota i Langobarda. Krajem šestog veka izgubili su se i poslednji tragovi centralne vlasti, iako se carevi u Carigradu nisu odrekli prava na zapadna područja. Pa ipak su varvarski osvajači, nastanivši se u novoj sredini, prihvatili okvire poznorimske hrišćanske civilizacije. Pojedina kraljevstva koja su oni osnovali – Vandali u Severnoj Africi, Vizigoti u Španiji, Franci u Galiji, Ostrogoti i Langobardi u Italiji – bila su sredozemne države na granici Vizantijskog carstva kojem su gravitirale kao prema vojnom, trgovačkom i kulturnom centru. Sve do 630. godine, kada su vizantijske vojske vratile u okrilje carstva Siriju, Palestinu i Egipat preotevši ih od persijskih Sasanida, još uvek je postojala ozbiljna mogućnost vraćanja izgubljenih zapadnih provincija. Ali deset godina kasnije ta nada je potpuno nestala, jer se na istoku pojavila strahovita i sasvim neočekivana nova sila – islam. Arapi su pod zastavom islama pokorili afrički i bliskoistočni deo Carstva i do 732. godine (samo jedan vek posle smrti proroka Muhameda) osvojili i Španiju, preteći da u svoje osvajačke uspehe ubroje i jugozapadnu Francusku. U jedanaestom veku Turci su zauzeli veći deo Male Azije, dok su poslednji vizantijski posedi na zapadu (oni u južnoj Italiji) pali u ruke Normana koji su došli iz severozapadne Francuske. Istočno carstvo, čija se teritorija svela na Balkansko poluostrvo (uključujući i Grčku), održalo se do 1453. godine, kad su Turci osvojili i sam Carigrad.

Islam je utemeljio novu civilizaciju koja se na istoku prostirala sve do doline Inda (do današnjeg Pakistana) i koja je dostigla najvišu tačku razvoja daleko brže od srednjovekovnog Zapada. Bagdad na reci Tigru postao je u osmom veku najvažniji islamski grad koji se po sjaju mogao meriti s Vizantom. Islamska umetnost, nauka i zanatstvo imaće dalekosežan uticaj na evropski srednji vek, bilo da je reč o arapskoj ornamentici, proizvodnji papira, arapskim ciframa ili o prenošenju grčke filozofije i nauke koje su u svojim delima prihvatili arapski naučnici. (Gotovo svi evropski jezici duguju arapskom reči kao što su *algebra* i *alkohol.*)

Nemoguće je umanjiti dejstvo munjevitog udara islama na hrišćanski svet. Vizantijsko carstvo, ostavši bez svoje zapadnosredozemne osnove, usredsredilo je sve snage na odbranu istoka. Nemoć Vizantije na zapadu, gde je imala samo neznatno uporište na italijanskom tlu, ostavila je obale zapadnog Sredozemlja, od Pirineja do Napulja, otvorenim za arapske osvajače iz Severne Afrike i Španije. Tako se Zapadna Evropa morala osloniti na sopstvene snage – kako političke tako i privredne i duhovne.

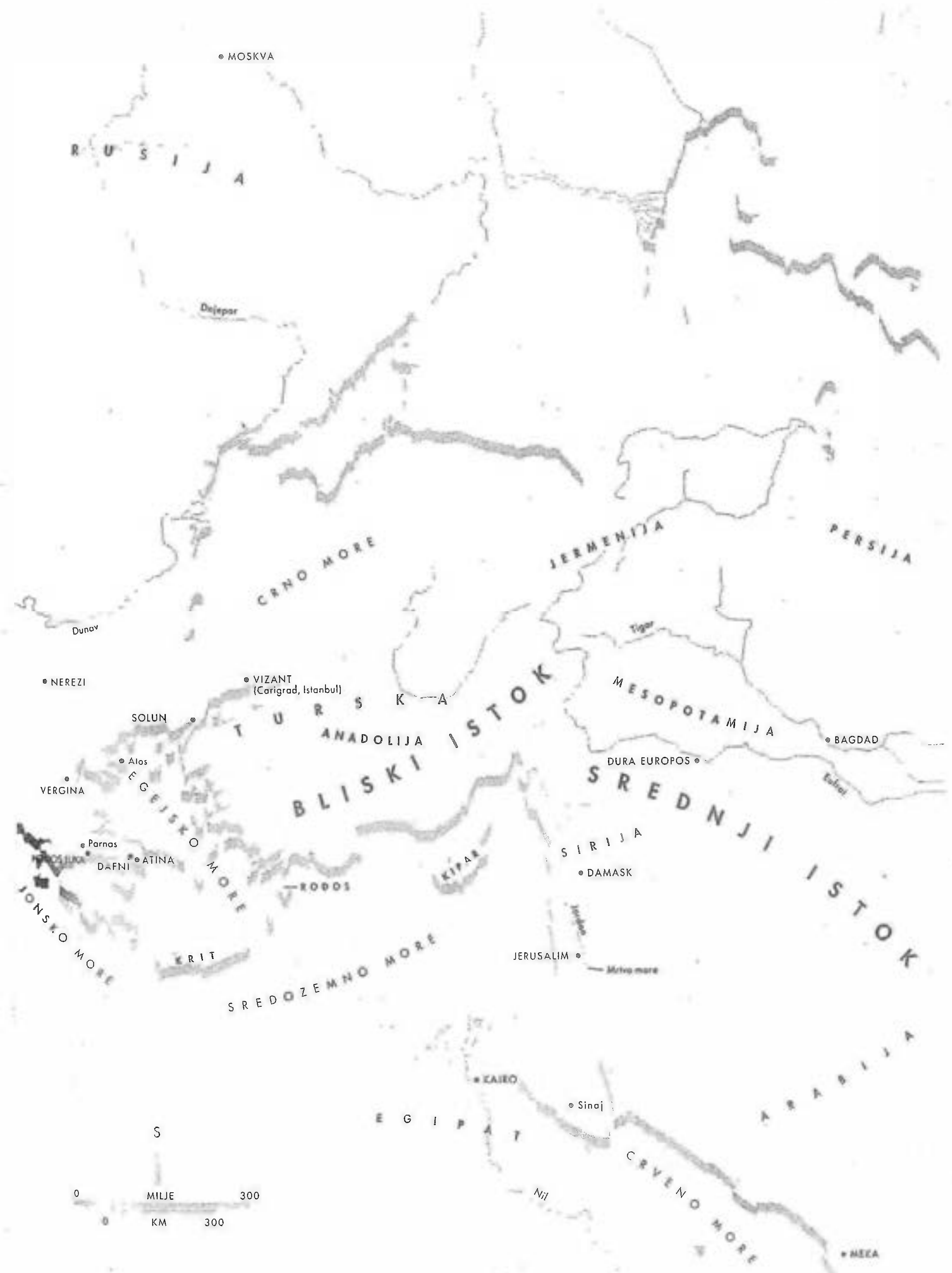
A taj proces je bio težak i mučan. Svet ranog srednjeg veka, pritisnut stalnim nemirima, daje nam sliku neprestanih promena. Čak je i Franačko carstvo, kojim je od otprilike 500. godine vladala dinastija Merovinga, uspelo da uspostavi samo privremeni mir. Hrišćanstvu, kao jedinom univerzalno rasprostranjenom, pripala je ključna uloga u uspostavljanju kakve-takve stabilnosti. Međutim, i ono je bilo podeljeno između papa, čiji je uticaj bio ograničen, i hrišćanskih redova koji su se brzo širili Evropom i koji nisu zavisili od rimske crkve.

Ni brzo širenje hrišćanstva, kao ni islama, ne može se objasniti institucionalnim razlozima, jer je crkva bila prilično nesavršeno otelovljenje hrišćanskih ideala. Osim toga, njen uspeh nije bio uopšte stabilan. Pre bi se reklo da je njen položaj pod Konstantinovim latinskim naslednicima često bio sasvim nesiguran. S druge strane, za narodne mase do kojih je dopirala njegova poruka hrišćanstvo je imalo vrlo uverljivu privlačnost – kako duhovnu tako i moralnu.

I crkva i država ubrzo su otkrile da saradnja donosi korist obema, kao i da ne mogu opstati jedna bez druge. Potreban je bio savez između čvrste centralne svetovne vlasti i ujedinjene crkve. Ta veza je uspostavljena kad je crkva, koja je u međuvremenu sebi osigurala odanost verskih redova, raskinula i poslednje veze sa istokom i obratila se za pomoć germanskom severu. Snažna ruka Karla Velikog i njegovih naslednika – karolinške dinastije – učinila je franačko kraljevstvo vodećom snagom druge polovine osmog veka, posle svrgavanja merovinške dinastije. Godine 800. papa je sankcionisao novi odnos moći tako što je Karlu Velikom dodelio titulu cara. Ali staviti sebe i čitavo zapadno hrišćanstvo pod zaštitu franačkog i langobardskog cara, nije istovremeno značilo i potčiniti se novoizabranom katoličkom vladaru čija je legitimnost zavisila upravo od njega, pape. (Ranije je bilo obrnuto: vizantijski car je ratifikovao novoizabranog papu.) Ova dvojnost duhovne i političke moći (moći crkve i moći države) trebalo je da bude glavni pokazatelj razlike između Zapada s jedne strane, i pravoslavnog Istoka i islamskog Juga s druge. Spoljašnji znak te dvojnosti bila je činjenica da car – iako krunisan u Rimu – ipak nije tu i živeo. Karlo Veliki je izgradio prestonicu kao središte svoje stvarne moći u Ahenu koji se na današnjoj karti Evrope nalazi u Nemačkoj, ali u blizini Francuske, Belgije i Holandije.



EVROPA I BLISKI ISTOK U SREDNJEM VEKU


MOSKVA
RUSIJA
Dnjepar
CRNO MORE
Dunav
NEREZI
VIZANT (Carigrad, Istanbul)
SOLUN
Atos
VERGINA
Parnas
DAFNI
ATINA
EGEJSKO MORE
JONSKO MORE
TURSKA
ANADOLIJA
BLISKI ISTOK
JERMENIJA
PERSIJA
Tigar
MESOPOTAMIJA
BAGDAD
DURA EUROPOS
Eufrat
SREDNJI ISTOK
SIRIJA
DAMASK
KIPAR
RODOS
KRIT
SREDOZEMNO MORE
Jordan
JERUSALIM
Mrtvo more
KAIRO
Sinaj
EGIPAT
ARABIJA
CRVENO MORE
Nil
MEKA
S
0
MILJE
300
0
KM
300

PRVO POGLAVLJE



RANOHRIŠĆANSKA I VIZANTIJSKA UMETNOST

U trećem veku Rimsko carstvo, zahvaćeno snažnom duhovnom krizom koja je bila odraz društvenih nemira, postepeno se raspadalo. Karakteristično za kulturna strujanja tog vremena jeste širenje istočnjačkih mističnih kultova. Oni su bili različitog porekla – egipatskog, persijskog, semitskog – a u početku su bili ograničeni na domaću teritoriju: na jugoistočne provincije i pogranične oblasti Rimskog carstva. Iako su se zasnivali na tradiciji koja je u tim drevnim oblastima postojala davno pre Aleksandra Velikog, na njih su u helenističkom periodu snažno uticale grčke ideje. Upravo tom spoju istočnjačkih i grčkih elemenata oni duguju svoju vitalnost i svoju privlačnost.

U to doba Bliski istok je bio ogroman kotao u kome su se mešale mnoge religije koje su se borile za prevlast (judaizam, hrišćanstvo, mitraizam, manihejstvo, gnosticizam i mnoge druge). One su do te mere uticale jedna na drugu da su imale mnogo zajedničkog uprkos različitom poreklu, različitim ritualima i nomenklaturi. Većini su bili zajednički: naglasak na otkrovenju istine, nada u spasenje, postojanje glavnog proroka ili mesije, dualizam dobra i zla, ritual očišćenja od greha ili osveštavanja (krštenje) i dužnost da se traže preobraćenici među „inovernima". Poslednji – i na Bliskom istoku najuspešniji – izdanak tog razdoblja bio je islam koji još i danas vlada tim područjem.

Teško je razumeti razvitak i širenje grčko-istočnih kultova pod rimskom vladavinom, jer su mnogi od njih bili tajni pokreti koji su za sobom ostavili malo opipljivih tragova. To važi i za hrišćanstvo. Jevanđelja sv. Marka, Mateje, Luke i Jovana (verovatno upravo tim hronološkim redom) napisana su krajem prvog veka i pružaju malo drugačiju sliku o Isusu Hristu i njegovom učenju, što donekle objašnjava i razlike u učenjima sv. Petra, prvog rimskog episkopa, i sv. Pavla, neumornog misionara i jednog od prvih preobraćenika. U prva tri veka posle Hrista zajednice nisu bile sklone bogosluženju na javnim mestima; njihove jednostavne službe odvijale su se, u najboljem slučaju, pred pokretnim oltarima (uz vrlo oskudnu crkvenu odeždu) u kućama imućnijih članova zajednice. Nova vera prvo se proširila na krajeve gde se govorilo grčkim jezikom (na primer u Aleksandriji), a već do kraja drugog veka i na latinski svet.

Progoni hrišćana počeli su za vreme imperatora Galijena, dakle i pre nego što je hrišćanstvo postalo oficijelna religija Rimskog carstva. Hrišćani su najviše propatili pod carem Dioklecijanom čiji je naslednik Galerije 309. godine objavio edikt o trpeljivosti. Ali hrišćanstvo nije imalo nekog ugleda sve do preobraćenja Konstantina Velikog 312. godine, uprkos činjenici što je gotovo trećina Rima već bila pokrštena. Prema izveštajima episkopa Euzebija iz Cezareje (koji se zasnivaju na kazivanju samog cara Konstantina), pred kraj Konstantinovog života, uoči odlučne bitke protiv njegovog suparnika Maksencija kod Milvijskog mosta preko reke Tibra u Rimu, na nebu se pojavio znak krsta i natpis: „Pobedićeš pod ovim znakom." Iduće noći Konstantinu se u snu ukazao Hristos sa svojim znakom, najverovatnije monogramom (*X–P* – hi-ro, *labarum*), naredivši mu da ga umnoži, posle čega je on naslikao krst na svom šlemu i na ratnim zastavama svojih vojnika. Posle pobede Konstantin je priznao religiju, ukoliko to nije već ranije učinio, premda će se pokrstiti tek na samrtnoj postelji. Iduće godine (313) on i njegov savladar, Licinije, objavili su Milanski edikt, kojim je proglašena sloboda veroispovesti u čitavom carstvu.

Konstantin nije nikad priznao hrišćanstvo za službenu religiju svoje države. Pa ipak, ono je pod njegovom zaštitom uživalo poseban status. Car se za hrišćanstvo zalagao odigravši važnu ulogu u oblikovanju njegovog teološkog programa, delimično i u nameri da smiri rasprave o verskim učenjima. Za razliku od svojih paganskih prethodnika, Konstantin nije više mogao da zahteva za sebe status božanstva, ali je tvrdio da mu je vlast data neposredno od Boga. Zato je, postavivši se na čelo i crkve i države, zadržao jedinstvenu i uzvišenu ulogu. U tome prepoznajemo prilagođavanje dotadašnje baštine: carstva nebeskog kakvo nalazimo u Egiptu i na Bliskom istoku. Iako ne treba sumnjati u iskrenost Konstantinove vere, on je budućim hrišćanskim vladarima dao primer kako da koriste religiju za lične i



294. *Mitra ubija svetog bika.* Oko 150–200. godine. Krečnjak, 62,5 x 95,2 cm. Umetnički muzej u Sinsinatiju
Poklon g. i gđe Flečer E. Najs

državne ciljeve i kako da obezbede još veće poštovanje institucije cara.

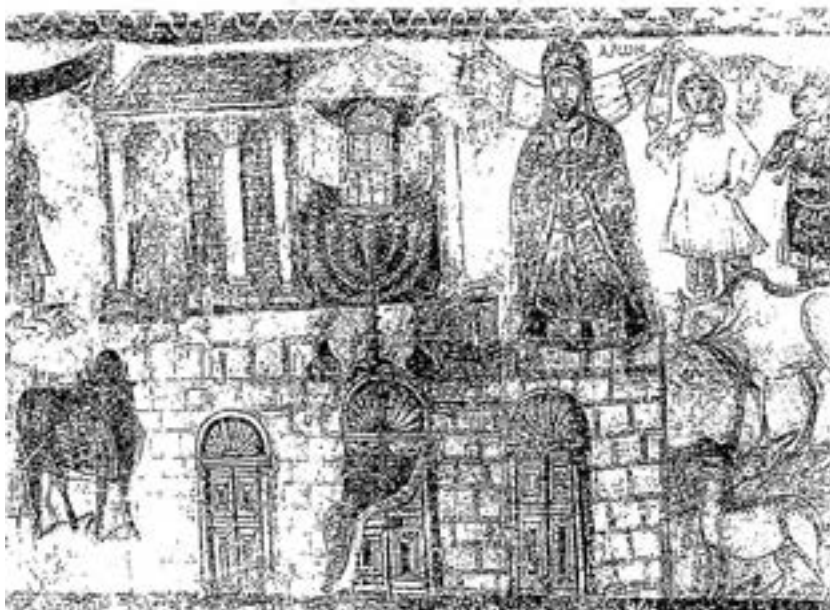
Istočni kultovi

Prostor na kome su se razvili grčko-istočni kultovi bio je toliko puta pozornica ratova i razaranja da su značajnija otkrića, kao na primer otkriće *Svitaka s Mrtvog mora* 1947. godine, zaista retkost. Međutim, postoji dovoljno dokaza koji upućuju na zaključak da su nove religije urodile i novim stilom u umetnosti i da je taj stil nastao međusobnim prožimanjem grčko-rimskih i istočnjačkih elemenata.

MITRA. Reljef *Mitra ubija svetog bika* (slika 294) pokazuje rani stadijum tog procesa. Ilustruje centralni mit kulta: bog Mitra lovi i žrtvuje bika koji je simbol proleća, čime prepušta životnu snagu zmiji koja simbolizuje zemlju; a škorpion, astrološki znak jeseni, siše bikovu snagu. Premda je nekad bio minorna figura u panteonu persijskog proroka Zoroastera (Zaratustre, od oko 628. godine pre n. e. do oko 551), Mitra sad postaje glavno persijsko božanstvo; odatle se njegov kult sve više širi, dok mitraizam nije postao glavna mistična sekta širom Rimskog carstva – bilo je to u drugom veku, od kada potiče i naš reljef. Na njemu prepoznajemo glavne crte te religije: neprestanu borbu dobra i zla i pobedu života nad smrću. To dvojstvo predstavljeno je svetlošću i tamom, uobličenim u figure rimskog boga sunca Sola (levo) i njegove suprotnosti, boginje meseca Lune (čije je mesto na desnoj strani sada, nažalost, prazno).

Kompozicija ima obeležja poznoklasičnih reljefa (uporedi sa slikom 203) u kojima se slične figure pojavljuju u scenama lova ili borbe s Grcima. Grčki bog sunca Helios neverovatno je sličan glavi *Apolona Belvederskog* (slika 208). Ali celina ima obeležja egzotike koja je bez sumnje orijentalnog porekla. To je očigledno ne samo u izboru teme i odeće nego i u samoj kompoziciji. Postavljanje junaka pored zveri tradicionalno je na Bliskom istoku, a takva je i vrlo pregledna kompozicija i simbolična poruka slike (uporedi sa slikama 92 i 97). To važi i za sjajan prikaz snažnog bika u samrtnim mukama (vidi sliku 104), čiji odjek nalazimo u prikazu borbenih krava na *Peharu iz Vafija* (133 i 134).

Rafinirana tehnika i klasični stil upućuju na to da je reljef izrađen u Rimu, gde je i pronađen. Pa ipak, on je neobičan. Umetnici koji su preuzeli zadatak da stvore slike kojima će izraziti sadržaje te vere nisu uvek bili veoma nadareni. Često su to bili provincijske zanatlije skromnih ambicija koji su se napajali na onim likovnim izvorima koji su im bili dostupni, prilagođavajući ih, preobražavajući i spajajući kako su znali i



295. *Osveštavanje svetilišta i sveštenika,* iz saborne dvorane sinagoge u Dura Europosu. 245–256. godine. Zidna slika, 1,4 x 2,3 m. Nacionalni muzej u Damasku, Sirija

umeli. Njihovi napori često su nespretni, ali ipak upravo tu prepoznajemo začetak one tradicije koja će imati osnovni značaj za razvoj srednjovekovne umetnosti.

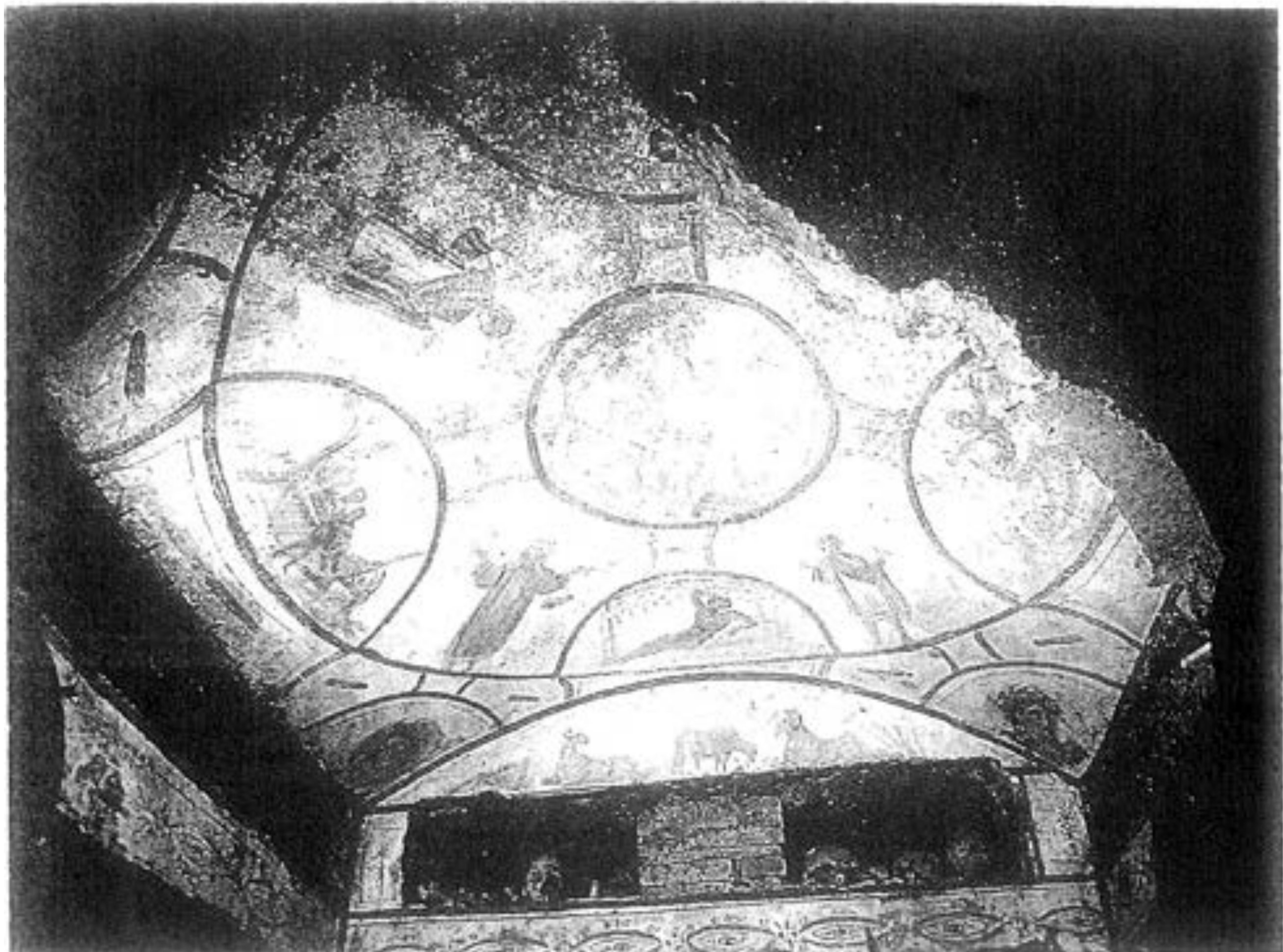
DURA EUROPOS. Najrečitije ilustracije novog eklektičkog stila nalazimo u mesopotamskom gradu Dura Europosu na gornjem Eufratu; bila je to rimska pogranična stanica koju su osvojili persijski ustanici pod Šapurom I oko 256. godine (vidi str. 97) i koju je ubrzo zatim stanovništvo napustilo. U njegovim ruševinama nalazimo svetilišta više kultova, uključujući i mitraizam i hrišćanstvo, sa zidnim slikama koje pokazuju ista grčko-istočnjačka obeležja. Najlepše i najbolje očuvane jesu one iz saborne dvorane sinagoge izgrađene oko 250. godine. Od brojnih slika donosimo onu koja predstavlja osvećenje tabernakla – pustinjskog hrama (slika 295).

Karakteristično je da su uslovi koji su vladali u tom periodu mešanja civilizacija i etničkih grupa, koje smo ranije opisali, mogli zahvatiti čak i judaizam. U jednom trenutku, bar, dugotrajna zabrana prikazivanja božanstava bila je ukinuta, tako da su zidovi saborne dvorane mogli biti pokriveni bogatim vizuelnim prikazima iz istorije izabranog naroda i njegovog saveza s Gospodom. (Vidi Primarne izvore br. 20, str. 382.) Taj novi stav kao da je u vezi s nastojanjima misionara koji su delovali u nejevrejskoj sredini da se judaizam od nacionalne religije pretvori u univerzalnu. (Zanimljivo je da su neki natpisi na zidnim slikama, kao na primer Aronovo ime na slici 295, pisani na grčkom.) U svakom slučaju sigurno je da su umetnici koji su slikali te slike bili suočeni s neuobičajenim zadatkom, baš kao i slikari koji su radili za najranije hrišćanske zajednice. Oni su morali da pretoče u likovni oblik ono što se ranije izražavalo samo rečima. Kako su to radili? Pogledajmo malo bliže našu ilustraciju. Uočavamo pojedinosti – životinje, ljudska bića, zgrade, kultne predmete – ali ne možemo da dokučimo vezu među njima. Nema ni radnje ni priče, prikazuje samo skup oblika i figura koji nas gledaju s očekivanjem da ćemo im mi pomoći da uspostave odgovarajuću međusobnu vezu. Friz u vili Misterija (slika 289) predstavlja sličan problem. I tu gledalac mora da zna šta je to što je prikazano. Ipak nas ovo manje zbunjuje, jer su pokreti i izraz figura puni simbolike koja im daje značenje, premda možda i ne shvatamo smisao prizora.

Ako slikaru sinagoge nije pošlo za rukom da bude isto toliko ubedljiv, da li je to zato što nije vešt ili tu ima i nekih drugih razloga? Sa sličnim pitanjem suočili smo se kad smo raspravljali o reljefu na Konstantinovom slavoluku sa slike 285, koji višestruko liči na zidnu sliku u Dura Europosu. Slika iz sinagoge pokazuje samodovoljnost i sažetost u ime celovitosti, a tema je daleko zahtevnija. Ta zidna slika trebalo je da prikaže istorijski događaj od velike važnosti – podrobno opisan u Svetom pismu – kojim je započelo pomirenje ljudi s Bogom: posvećenje svetilišta i sveštenika. Morao je to da predstavi na način koji nagoveštava da je u pitanju vanvremenski obred koji se stalno ponavlja. Tako je slika nosilac čitavog niza značenja koja su strože određena od dionizijskog friza ili reljefa na Konstantinovom slavoluku. Ovde umetnik nije imao na raspolaganju čvrsto ukorenjenu tradiciju jevrejskog sakralnog slikarstva koja bi mu pomogla da predstavi svetilište i svečanost posvećenja.

Nije ni čudo što je slikar pribegao nekoj vrsti simboličnog pojednostavljenja sastavljenog od slika koje je preuzeo iz starije tradicije. Svetilište je, na primer, prikazano kao klasičan hram jednostavno zato što naš umetnik nije umeo da ga zamisli prema biblijskom opisu, kao konstrukciju nalik na šator napravljen od kočeva i zavesa od kozje kože. Sluga s junicom u donjem levom uglu kao da nam dolazi iz nekog rimskog prizora žrtvovanja životinja; zato se tu vide tragovi skraćivanja koga nema kod drugih figura. Na rimsko slikarstvo podseća i prikaz oltara dat u perspektivi pored Aronove figure, a isto tako i površno oblikovanje rudimentarnih senki uz neke figure. Da li je slikar uopšte shvatao svrhu tih senki? One kao da su samo prazni potezi, jer ostali deo slike ne pokazuje poznavanje svetlosti i prostora u smislu rimske umetničke tradicije. Izgleda čak da je podudarnost oblika sasvim slučajna.

Postavljanje stvari u prostoru izražava se drugačijim sredstvima: sedmokrakim svećnjakom (menorom), i dvema



296. Oslikana tavanica. Četvrti vek, katakombe sv. Petra i sv. Marcelina, Rim

kadionicama; oltar i Arona treba shvatiti tako kao da su iza, a ne na vrhu zida s grudobranom koji štiti ograđeni prostor svetilišta. Njihova veličina je, međutim, odraz njihove važnosti, a ne položaja u prostoru. Aron kao glavna figura ne samo što je veći od svojih pratilaca nego je i više ukočen i apstraktan. Njegova odeća je iz ritualnih razloga potpuno prekrivena šarama, pa telo ispod nje ne dolazi do izražaja. Kod pratilaca, naprotiv, još uvek uočavamo neke ostatke pokretljivosti i trodimenzionalnosti. Njihova odeća je začudo persijska, što može da ukaže ne samo na mešanje civilizacija u ovoj pograničnoj oblasti već i na eventualne umetničke uticaje iz Persije.

Slika u sinagogi pokazuje – iako ne baš naročito vešto – veliku raznolikost izražajnih sredstava čiji je zajednički imenitelj religiozna poruka izražena slikom u celini. U rukama jednog velikog umetnika ta poruka bi možda imala veću objedinjujuću snagu, ali bi onda oblici i boje bili samo skromna i nesavršena metafora duhovne istine kojoj služe. To je sigurno bilo gledište odgovornih koji su nadgledali izvođenje radova na ciklusu zidnih slika i kontrolisali njegov program. Bitne osobine ovih slika ne mogu se više razumeti u okvirima stare umetnosti. One izražavaju stav koji je daleko bliži srednjem veku. Kad bismo samo jednom rečenicom morali da izrazimo njihovu namenu, najbolje bismo to učinili navodeći čuvenu izreku kojom se opravdava slikarsko predstavljanje hrišćanskih tema: *Quod legentibus scriptura, hoc idiotis... pictura,* što u slobodnom prevodu znači: kao što reči prenose poruke pismenima tako slike prenose božju reč nepismenima. (Vidi Primarne izvore br. 21, str. 382.)

RANOHRIŠĆANSKA UMETNOST

Još uvek nagađamo kada i gde su nastala prva hrišćanska umetnička dela. Nijedan od sačuvanih spomenika nije nastao pre 200. godine, pa nam nedostaje neposredno saznanje o umetnosti u službi hrišćanstva pre tog vremena. Zapravo, malo toga znamo o hrišćanskoj umetnosti pre Konstantina Velikog, jer je i treći vek vrlo slabo predstavljen umetničkim predmetima. Jedina hrišćanska kuća nađena u Dura Europosu ima zidne slike manjeg formata, ali i manjeg značaja od onih nađenih u sinagogi. Slikarstvo u rimskim katakombama – podzemnim prostorijama u kojima su sahranjivani hrišćani – predstavlja jedinu i koherentnu celinu; ali to je samo jedan od mogućih oblika hrišćanske umetnosti koji su verovatno postojali.

Katakombe

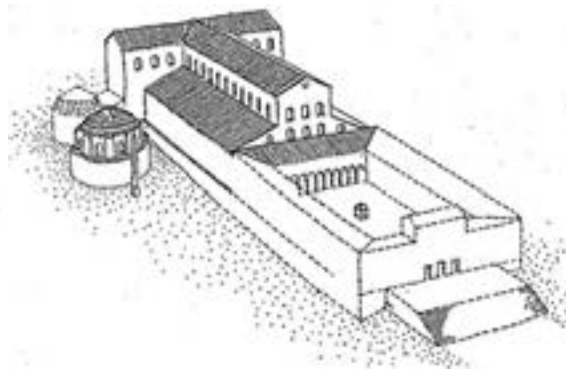
Slike nađene u katakombama mnogo govore o duhu zajednica koje su podržavale njihovo izvođenje, iako nedostatak materijala iz istočnih provincija imperije otežava da se donese tačan sud o počecima razvoja hrišćanske umetnosti.

Ritual sahranjivanja i čuvanje grobova imali su veliku važnost za rane hrišćane čija je vera počivala na nadi u večni život u raju. Na oslikanoj tavanici na slici 296 likovnim sredstvima dostupnim u katakombama jasno je izražen taj onostrani pogled na svet, iako su oblici još uvek u suštini oni isti koji su se primenjivali u prethrišćanskom oslikavanju zidova. I tu se susrećemo s podelom tavanica na manje odeljke, što je pozni i slabašan odjek iluzionističke arhitektonske šeme u pompejanskom slikarstvu. Modelovanje figura, kao i pejzaži odaju svoje poreklo, a to je rimski likovni jezik koji je ovde, u rukama ne naročito talentovanog umetnika i zbog neprestanog ponavljanja, izgubio pravu vrednost. Ali slikar katakombi služio se ovim tradicionalnim likovnim jezikom da prenese novi simbolični sadržaj, pa zato prvobitni smisao oblika za njega nije bitan. U tu svrhu dobro je poslužio naslikani geometrijski okvir, jer veliki krug označava nebeski svod, a u njemu je upisan krst – osnovni simbol hrišćanske vere. U centralnom medaljonu vidimo mladog pastira s ovcom na ramenima, u stavu koji se može pratiti unazad čak do arhajske grčke umetnosti (vidi sliku 149). On predstavlja Hrista Spasitelja, Dobrog pastira koji daje život za svoje stado. U ostalim odeljcima ispričana je priča proroka Jone. Na levoj slici bačen je s broda, na desnoj izlazi iz kitovih usta, a dole ga opet vidimo na čvrstom tlu kako razmišlja o milosti božjoj. To čudo iz Starog zaveta koje se često upoređuje s čudima iz Novog zaveta bilo je omiljena tema ranohrišćanske umetnosti, jer je dokazivalo moć božju da spase iz čeljusti smrti onoga koji veruje. Figure koje stoje mogle bi da predstavljaju članove crkve koji ruku uzdignutih u molitvi preklinju za božju pomoć. Premda malih dimenzija i neugledna po izvođenju, kompozicija poseduje smislenost i jasnoću koje je izdvajaju od grčko-rimskih prethodnica, pa i od zidnih slika iz sinagoge u Dura Europosu (slika 295). Iako ne prikazuje realnost, ono predstavlja bar obećanje zaista nove monumentalne forme (uporedi sa slikom 341).

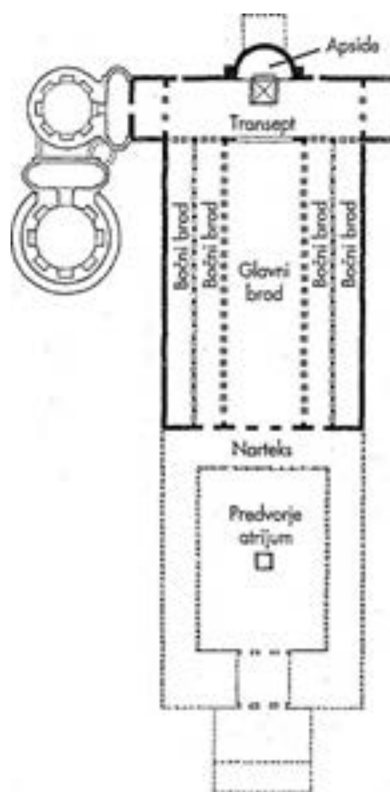
Arhitektura

Konstantinova odluka da prizna hrišćanstvo kao zakonitu religiju Rimskog carstva dalekosežno je uticala na hrišćansku umetnost. Gotovo preko noći trebalo je za novu zvaničnu veru stvoriti upečatljiv arhitektonski okvir, tako da crkva postane vidljiva svima. I sam Konstantin posvetio je sve svoje snage tom zadatku, pa je za nekoliko godina nastao neverovatan broj velikih crkava pod carskim pokroviteljstvom, i to ne samo u Rimu nego i u Carigradu, u Svetoj zemlji i drugim važnim centrima.

BAZILIKA. Građevine novog tipa koje nazivamo ranohrišćanskim bazilikama, poslužile su kao uzor u razvoju sakralne arhitekture u Zapadnoj Evropi. Nažalost, nijedna od njih nije sačuvana u prvobitnom obliku, ali tačno poznajemo osnovu najveće Konstantinove crkve, stare crkve sv. Petra u Rimu (slike 297 i 298). (Vidi Primarne izvore br. 22, str. 382.) Da bismo stekli pravi utisak o unutrašnjosti crkve, moramo se osloniti na malo kasnije izgrađenu baziliku sv. Pavla izvan zidina (San Paolo Fuori le Mura), koja je sagrađena po istom graditeljskom tipu, a ostala je gotovo netaknuta sve dok nije izgorela 1823. (slika 299) Ranohrišćanska



297. Rekonstrukcija izgleda stare crkve sv. Petra u Rimu. Gradnja započeta oko 333. godine (prema Frejzeru)



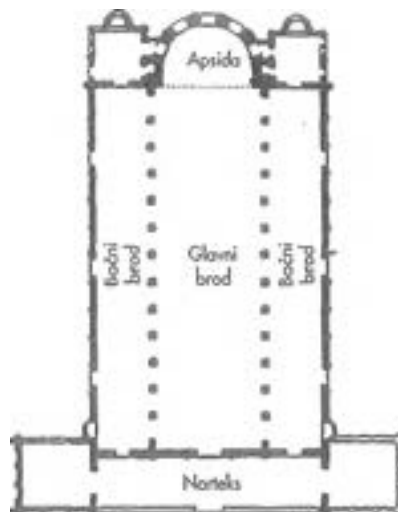
298. Osnova stare petobrodne crkve sv. Petra u Rimu (prema Frejzeru)



299. Unutrašnjost crkve sv. Pavla izvan zidina, Rim. Gradnja započeta 386. godine (bakrorez Đ.-B. Piranezija, 1749)



300. San Apolinare in Klase, Ravena, Italija. 533–549. godine



301. Osnova crkve San Apolinare in Klase (prema De Anđelisu d'Osatu)

bazilika, kao što pokazuju primeri ovih dvaju spomenika, ima obeležja saborne dvorane, hrama i privatne kuće. Ali ima i osobine originalnog graditeljskog projekta koje se ne mogu potpuno objasniti njenim poreklom.

Ranohrišćanska trobrodna bazilika duguje carskoj bazilici svoj dugi glavni brod, osvetljen kroz prozore na unutrašnjim zidovima, kao i niže i uže bočne brodove, apsidu i drvenu tavanicu koju nalazimo i u carskim bazilikama (kao što je slučaj s bazilikom u Leptis Magni, izgrađenoj stotinu godina ranije; slike 253 i 254). Plan rimske bazilike nisu iskoristili samo hrišćani, već su ga ranije koristili različiti paganski kultovi i judaizam za svoja svetilišta. Bio je to posebno pogodan model za Konstantinove crkve jer je imao prostranu unutrašnjost potrebnu za hrišćansko bogosluženje i carsko dostojanstvo, koje je upućivalo na povlašćen položaj hrišćanske religije. Ali je crkva trebalo da bude više od saborne dvorane. Osim što je u sebe primala zajednicu vernika, ona je bila i sveti dom Gospodnji, hrišćanski nastavak nekadašnjih paganskih hramova. Zato je baziliku trebalo preoblikovati kako bi mogla da izrazi i taj sadržaj. Osnovi ranohrišćanske bazilike dodato je novo središte, a to je oltar, smešten ispred apside, na istočnom kraju crkve, dok su ulazi, koji su se u ranijim bazilikama nalazili bočno, sada premešteni na glavno zapadno pročelje. Hrišćanska bazilika proteže se duž jedne jedine podužne ose, čime nas neverovatno podseća na osnove egipatskih hramova (uporedi sa slikom 76).

Pre nego što uđemo u samu crkvu, mi prolazimo kroz predvorje sa stubovima, atrijum (karakterističan za domus, vidi sliku 255), na čijem se kraju nalazi ulazni trem, narteks. Tek kad uđemo kroz glavna vrata koja vode u glavni brod, vidimo prizor prikazan na slici 299. Pravilan ritam

Liturgijski obredi

Centralni obred u hrišćanskim crkvama jeste evharistija kojom se evocira Hristova Tajna večera. U katoličkoj crkvi, kao i u nekim protestantskim crkvama, ova služba naziva se misom (što dolazi od latinskog *Ite missa est* kojom se završava rimokatoličko bogosluženje). Misu je oko 600. godine kodifikovao papa Grgur Veliki. Svaka liturgija sastoji se od redovne službe (a to su molitve i himne koje su zajedničke svim bogosluženjima) i posebnih, tj. onih koje se razlikuju s obzirom na poseban povod. Osim priličnog broja posebnih molitvi, redovna služba božja sastoji se od pet delova: *Kyrie Eleison* (što na grčkom znači: neka nas Gospod Bog pomiluje), *Gloria in Excelsis* (na latinskom: slava u visinama), *Credo* (latinski: veruju); *Sanctus* (latinski: sveti) i *Agnus Dei* (latinski: jagnje božje). Posebni delovi liturgije sastoje se od molitvi, čitanja dvaju odlomaka iz Novog zaveta (jednog iz poslanica, a drugog iz jevanđelja) i propovedi na tekstove himni izabranih posebno za taj dan.

Muzička osnova ovih pet redovnih delova koja se takođe naziva misom bila je od 1400. godine pa sve do dvadesetog veka važan muzički oblik. Iako ne sledi nikakvu formalnu tradiciju, u njoj vlada velika raznolikost. Mnogi od najvećih kompozitora pisali su mise, uključujući Žoskena de Prea, Baha, Hajdna, Mocarta, Betovena, Verdija, Stravinskog, Britna, Bernštajna. Ta muzička dela odnose se prilično slobodno prema liturgijskim zahtevima, jer su pisana za posebne prilike, kao što su misa za mrtve, misa za venčanja ili krunidbena misa.



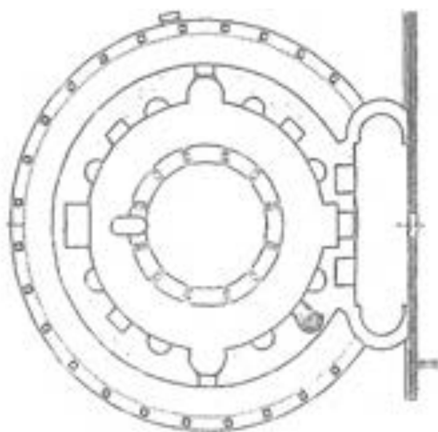
302. Unutrašnjost (pogled prema apsidi) crkve San Apolinare in Klase, Ravena. 533–549. godine

arkada glavnog broda vodi nas prema poprečnom luku na istočnoj strani koji uokviruje oltar i zasvođenu apsidu iza njega. Kad se približimo uviđamo da je oltar u zasebnom prostoru, pod pravim uglom u odnosu na glavni brod i bočne brodove, i da formira krstastu osnovu transepta. (Taj element često je izostavljen, naročito u manjim bazilikama.)

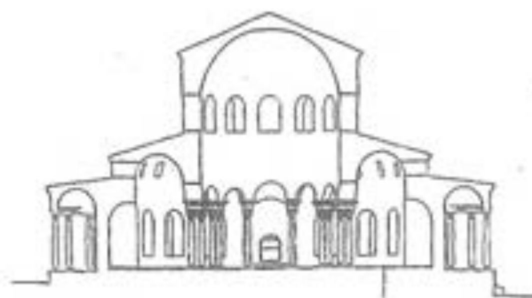
U našem proučavanju nije se još pojavio bitan vid ranohrišćanske sakralne arhitekture: suprotnost između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora crkve. Ona se najjasnije pokazuje na crkvi iz šestog veka, San Apolinare in Klase (Klasis je luka grada Ravene), koja je uglavnom sačuvala svoj prvobitni izgled (slike 300–302). Slika, snimljena sa zapadne strane prikazuje narteks, ali ne i atrijum koji je odavno srušen. (Toranj na kružnoj osnovi, *kampanila,* sagrađen je u srednjem veku.) Kao što se vidi na osnovi, crkva nema transept. Jednostavan spoljašnji izgled građevine lišen je svakog ukrasa. To je ljuštura čiji oblik predstavlja odraz unutrašnjeg prostora koji zatvara – što je upravo suprotnost klasičnom hramu. Nasuprot asketskom spoljašnjem izgledu zgrade, kome nedostaje monumentalnost antičkog hrama, očarani smo krajnjom raskoši kad uđemo u crkvu. Napustivši svakodnevicu, nalazimo se u blistavom carstvu svetlosti i boja, u kome površine skupocenog mermera i blistavo treperenje mozaika bude u nama pomisao na duhovni sjaj carstva božjeg.

GRAĐEVINE S KUPOLOM. Moramo spomenuti još jedan tip građevine koji je ušao u tradiciju hrišćanske arhitekture Konstantinovog doba: to je građevina s kružnom ili poligonalnom osnovom zasvedena kupolom, nazvana i građevinom centralnog plana koja se razvila iz rimskih termi. (Setimo se da iz istog izvora potiče i rimski Panteon; vidi str. 182–185.) Slične zgrade podizali su rimski imperatori da služe kao mauzoleji. U četvrtom veku taj tip zgrade dobio je hrišćansko značenje u krstionicama (gde je kupanje zamenjeno svetim obredom krštenja) i pogrebnim kapelama (gde je došla do izražaja nada u večni život), koje su bile povezane s bazilikalnim crkvama. Građevina centralnog plana svuda je prihvaćena jer zadovoljava obe funkcije. Većina njih posvećena je mestima hodočašća u kojima je sagrađena i prema njima nosi naziv, kao što je crkva Svetog groba u Jerusalimu, ali one su predstavljale samo polaznu tačku ovog arhitektonskog tipa. Bile su građene sasvim slobodno, pa ni smisao za geometriju u njima nije baš snažno izražen. Oblik je bio ili kružan ili poligonalan, a trebalo je uključiti samo nekoliko obeležja i mera da bi se uspostavio odnos s prvobitnim uzorom. Simbolika je igrala veliku ulogu u odabiranju broja elemenata i njihovom međusobnom rasporedu. Osmougao je bio omiljen jer je broj osam simbol vaskrsnuća. Ovako slobodan pristup bio je karakterističan za ranohrišćansku arhitekturu u celini. Ovde nailazimo na veliku raznolikost –

303. Unutrašnjost crkve sv. Konstance. Rim. Oko 350. godine



304. Osnova Kružne crkve – mauzoleja sv. Konstance



305. Presek kroz crkvu sv. Konstance



306. *Dobri pastir.* 425–450. Mozaik, mauzolej Gale Placidije, Ravena

takoreći od građevine do građevine – i to ne samo u tipu građevine centralnog plana nego i u bazilikalnom.

Najlepši očuvani primer građevine centralnog plana jeste Sv. Konstanca u Rimu (slika 303–305), mauzolej Konstantinove kćeri Konstance koji je u početku bio pripojen sada srušenoj rimskoj crkvi sv. Agnese izvan zidina. Za razliku od prethodnih primera, ova crkva ima jasnu raščlanjenost unutrašnjosti u prstenaste prostore i središnji cilindričan deo zasvođen kupolom, pri čemu su svi ovi prostori osvetljeni prozorima perforiranim u unutrašnjim zidovima. Centralni deo s kupolom pandan je glavnom brodu bazilikalne crkve dok su prstenasti prostori analogni „bočnim brodovima" ili deambulatorijumu pokriveni polucobličastim svodom. I ovde mozaički ukrasi imaju glavnu ulogu u atmosferi unutrašnjosti crkve. Motivi mozaika u deambulatorijumu svetovnog su karaktera, a u apsidalnim kapelama su hrišćanski, a ta suprotnost svedoči da su ta dva ikonografska tipa motiva dugo postojala uporedo.

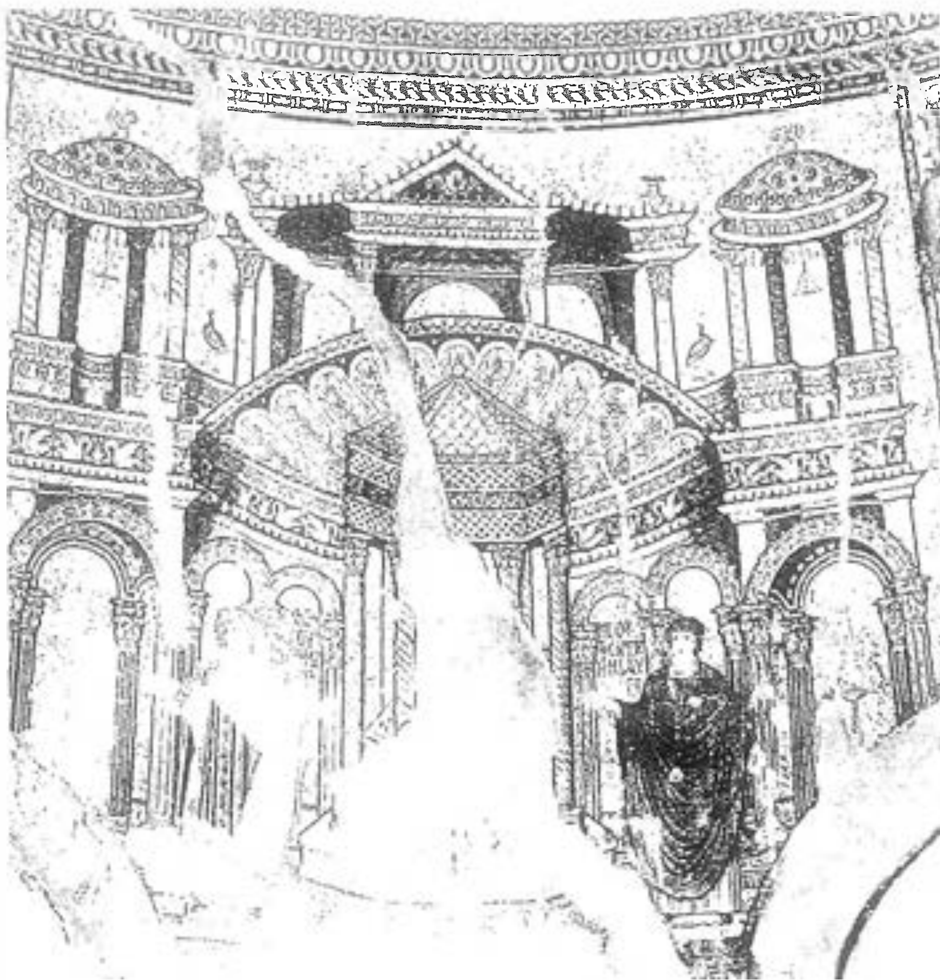
Mozaici

Nagli razvoj monumentalne hrišćanske arhitekture revolucionarno je delovao na ranohrišćansko slikarstvo. Odjednom se pojavila potreba da se velike zidne površine prekriju slikama dostojnim njihovog monumentalnog arhitektonskog okvira. Ko je bio dorastao takvom izazovu? To sigurno nisu bili skromni umetnici koji su oslikavali katakombe ograničenim izborom tema i tipova. Njih su znatno nadmašivali veštiji majstori koji su, pretpostavljamo, kao i graditelji novih bazilika pozivani pod carsko okrilje. Nažalost, malo se sačuvalo od ukrasa crkava iz četvrtog veka pa ne možemo detaljno da pratimo njihovu istoriju.

ZIDNI MOZAICI. Te okolnosti iznedrile su novi umetnički oblik – ranohrišćanske zidne mozaike – koji su zamenili stariju i jeftiniju tehniku zidnog slikarstva. Mozaike – slike sastavljene od sitnih delova kamenčića u boji uglavljenih u malter – koristili su još Sumeri u trećem milenijumu pre n. e. za ukrašavanje arhitektonskih površina. Grci helenističkog doba i Rimljani, upotrebom kockica raznobojnog mermera zvanim *tesere*, usavršili su tehniku toliko da su njome mogli da reprodukuju slike rađene bojom, kao na primer *Bitku kod Isa* (vidi sliku 199). Ali to su uglavnom bili podni mozaici, a skali boja, iako bogatoj tonovima, nedostajao je sjaj, jer je materijal bio isključivo prirodni mermer u boji. Rimljani su ponekad izrađivali i zidne mozaike, ali je njihova izrada bila ograničena.

Složene kompozicije zidnih mozaika velikih dimenzija u ranohrišćanskoj umetnosti u suštini nemaju presedana. Isto vredi i za *tesere* od bojenog stakla koje su bile poznate Rimljanima, ali njihove izuzetne osobine nisu u to doba bile dovoljno iskorišćene. Pružale su mnogo veći raspon i intenzitet boja nego mermerne kockice, uključujući i zlato, ali im je nedostajala mogućnost nijansiranja, potrebna za podražavanje slika rađenih bojom. Osim toga, sjajne i donekle nepravilne površine staklenih kockica odbijaju svetlost, tako da celina deluje kao bleštava nematerijalna pregrada, a ne kao čvrsta neprekidna površina zida. Zbog svih tih svojstava stakleni mozaik postao je idealan sastavni deo nove arhitektonske estetike s kojom se suočavamo u ranohrišćanskim bazilikama.

Vodeće načelo grčko-rimske arhitekture, kao što se sećamo, bilo je izražavanje ravnoteže suprotstavljenih sila, a ne ravnoteže kontraposta klasične statue. Rezultat je predočavanje muskulature, fizičke osnove aktivnih i pasivnih elemenata, nosača i nošenog, bez obzira na to da li su oni



307. Mozaik u kupoli (srednji deo). Kraj četvrtog veka. Sv. Đorđe, Solun, Grčka

u konstruktivnom pogledu samostalni noseći elementi ili angažovano priljubljeni uza zid. Tako gledana, ranohrišćanska arhitektura zaista je bezizražajna, čak suprotna monumentalnoj. Opipljiva, materijalna konstrukcija građevine postala je podređena stvaranju i ograničavanju nematerijalnog prostora. Zidovi i svodovi deluju kao bestežinske školjke, a njihova stvarna debljina i čvrstina skrivene su, umesto da budu naglašene kao ranije. Bleštave boje i sjaj zlata, strogi geometrijski raspored slika unutar mozaične celine kakve vidimo u crkvi San Apolinare in Klase (slika 302), savršeno izražavaju duh takvih enterijera. Moglo bi se reći da ranohrišćanske i vizantijske crkve upravo *zahtevaju* mozaike, kao što su grčki hramovi zahtevali skulpturu.

RANI IZVORI. Čini se da su već od početka veliki slikarski ciklusi prekrivali sve zidne površine glavnog broda i trijumfalnog luka i apside; najpre su to bile zidne slike, a onda mozaici. Mora da su ti mozaici bili inspirisani najrazličitijim izvorima jer su odraz čitavog niza slika tog ranog perioda; napajali su se i umetnošću drugih hrišćanskih centara. Pre Konstantinove vladavine Rim još nije bio centar hrišćanske religije; starije i veće hrišćanske zajednice postojale su u velikim gradovima Severne Afrike i Bliskog istoka, kao što su Aleksandrija i Antiohija. One su verovatno razvile zasebne umetničke tradicije, ali je danas ostalo vrlo malo tragova. Možda su slike u orijentalnom stilu, slične izvanrednim zidnim slikama u Dura Europosu, krasile zidove hrišćanskih prostora za bogosluženje u Siriji i Palestini, jer su najranije hrišćanske zajednice osnovali upravo odbegli članovi jevrejskih zajednica. Osim toga, u prvom i drugom veku u Aleksandriji, sedištu velike i potpuno helenizovane jevrejske kolonije, mogle su biti izrađene ilustracije Starog zaveta u stilu koji je blizak pompejanskom zidnom slikarstvu. Odjeci takvih prizora postoje i u kasnijoj hrišćanskoj umetnosti, ali ne znamo odakle ni otkada potiču, ni kojim su putem ušli u hrišćansku tradiciju. Nije čudo što su jevrejski izvori važni za ranohrišćansku umetnost: nova religija uključila je u svoje bogosluženje mnoge oblike jevrejskog bogosluženja, pa tako i himne koje su bile osnova srednjovekovnog crkvenog pojanja.

U svakom slučaju, baština nije samo usvojena nego je i preobražena da bi se stopila – fizički i duhovno – s novom sredinom. Karakterističan je primer mozaik *Dobri pastir* u mauzoleju Gale Placidije (slika 306), sestre cara Honorija, u čije je doba započeo prvi ambiciozniji graditeljski program u Raveni. Figura pastira koji stoji ili sedi usred pejzaža jeste centralna tema slikarstva katakombi (slika 296), ali ovde je ona i razrađenija i bolje oblikovana. U skladu s običajima tog doba, Hristos je prikazan kao mladić u tradicionalnoj ikonografskoj pozi filozofa. (Susrećemo ga ponovo u liku mladog filozofa na *Sarkofagu Junija Basa*, vidi sliku 312.) Ostali njegovi atributi preuzeti su iz carske



308. *Razilazak Lota i Avrama.* Oko 430. godine. Mozaik. Santa Marija Mađore, Rim



309. *Judino izdajstvo Hrista.* Oko 500. godine. Mozaik. San Apolinare Nuovo, Ravena

umetnosti koja će prilagoditi mnoštvo motiva pre nego što početkom petog veka hrišćansko slikarstvo doživi nov snažan zamah. Oreol je pozajmljen s prikaza cara kao boga sunca, a čak je i krst carski simbol.

RAZLIKE U ODNOSU NA GRČKO-RIMSKO SLIKARSTVO. Rimsko zidno slikarstvo razvilo je složena iluzionistička sredstva kako bi izazvalo utisak realnosti koja postoji s one strane površine zida. Ni u ranohrišćanskom slikarstvu površina nije ravna, ali – zbog postizanja iluzije transcendentalnog prostora – čitavo jedno blistavo carstvo naseljeno je nebeskim bićima ili simbolima. Razlika u nameri naročito je uočljiva kad se u izradi mozaika posegne za starim formulama prostornog iluzionizma. Slika 307 pokazuje niz velelepnih mozaika iz crkve sv. Đorđa u Solunu, izvedenih krajem četvrtog veka. Dva sveca s rukama podignutim u molitvi stoje pred pozadinom koja jasno pokazuje da potiče iz perspektivne panorame koju nalazimo u „scenskoj arhitekturi" pompejanskog slikarstva (vidi slike 286 i 290). Perspektiva je uglavnom svuda primenjena, iako je pomalo iskrivljena. Svakako, konstrukcija je izgubila realnost jer joj nedostaje fizička supstanca. Njena masa sastoji se od istog onog zlata koje nalazimo i na pozadini, što čini čitavu građevinu transparentnom. (Ostale boje, a to su u prvom redu purpurna, plava i zelena, koriste se samo u osenčenim delovima slike i na ukrasima.) Ovo nisu pozorišne kulise, nego simbolična, onozemaljska arhitektura kojoj je svrha da u nama probudi predstavu o nebeskom Jerusalimu, božjem gradu. Razlike između paganskog i hrišćanskog, uočljive već u mozaicima u Sv. Konstanci, premošćene su prilagođavanjem klasičnih sredstava novim duhovnim ciljevima.

Razilazak Lota i Avrama (slika 308) jeste prizor iz najstarijeg i najznačajnijeg sačuvanog ciklusa te vrste, izveden oko 430. godine u crkvi Santa Marija Mađore u Rimu. Levo su prikazani Avram, njegov sin Isak i ostali članovi njegove porodice koja se sprema na put u Kanaan; Lot i njegovi potomci, uključujući dve male ćerke, okrenuti su nadesno prema gradu Sodomi. Zadatak umetnika koji je komponovao ovaj mozaik može da se uporedi sa zadatkom skulptora Trajanovog stuba (vidi sliku 273): kako zgusnuti složenu akciju u likovni oblik koji će lako moći da se čita iz daljine. Tu su primenjena mnoga „stenografska" rešenja, kao što su pojednostavljena šema za kuću, drvo i grad, ili majstorija kojom se prikazuje gomila sveta kao „grozdovi glava" u pozadini, iza figura u prvom planu. Ali na Trajanovom stubu takva rešenja mogla su da se koriste samo ako su bila u skladu s realističnim namenama prizora koji reprodukuju stvarne istorijske događaje.

Mozaici iz crkve Santa Marija Mađore, naprotiv, slikaju istoriju spasenja, polaze od prizora iz Starog zaveta duž glavnog broda (u našem primeru iz *Postanja,* 13), a vrhunac predstavlja život Isusa Hrista kao mesije, prikazan na slavoluku koji premošćuje glavni brod pred apsidom. Ikonografska celina uključuje ne samo istorijski ciklus već iznad svega jedinstveni simbolični program koji predstavlja višu realnost – carstvo božje. Zato nije bilo potrebno da umetnik zaodeva scene konkretnim pojedinostima istorijske priče. Pogledi i gestovi važniji su od teatralnih pokreta i trodimenzionalnosti oblika. Simetrična kompozicija podeljena po sredini čini sasvim jasnim smisao razilaska: put pravednosti je Avramov put nasuprot putu zla koji predstavlja grad Sodoma koji će Gospod razoriti.

SAN APOLINARE NUOVO, RAVENA. Izazov da se stvori korpus hrišćanskih slika doveo je do vrlo snažnog stvaralačkog zamaha koji će se završiti do kraja šestog veka. Trebalo je manje od 175 godina da se polože temelji sasvim novoj umetničkoj tradiciji – što je zaista kratak rok! Najstariji celovito sačuvani ciklus mozaika (osim onih u Rimu) jesu mozaici u crkvi San Apolinare Nuovo u Raveni. Ravena je u početku bila samo važna pomorska luka na jadranskoj obali, ali je s vremenom postala prvo prestonica zapadnorimskih careva (402), a zatim, krajem veka, i prestonica ostrogotskog kralja Teodoriha čiji je umetnički senzibilitet formiran prema senzibilitetu koji je vladao u Carigradu. Pod Justinijanom Ravena je postala glavno uporište vizantijske vladavine u Italiji. Crkvu je Teodorih najpre izgradio kao dvorsku kapelu (oko 500. godine), a današnje ime San Apolinare Nuovo dobila je tek u devetom veku. Duž glavnog broda naslikan je niz mučenika i mučenica, a iznad njih (između prozora) nalaze se likovi proroka, patrijarha i apostola. Nas, međutim, najviše zanimaju prizori koji prikazuju Hristovo stradanje, jer, iako potisnuti na uzan prostor iznad prozora, ti prizori imaju poseban značaj.

Izbor tema je neobičan, a možda odražava Teodorihovu arijansku veru. U svakom slučaju, Judino *Izdajstvo Hrista* (slika 309) izvanredno je ostvarenje. Odmah prepoznajemo bliskost sa scenom *Razilazak Lota i Avrama* (slika 308) u crkvi Santa Marija Mađore. Iako figure još uvek odaju i svoje rimsko poreklo (uporedi slike 267 i 268), zapanjeni smo novinom prizora koji je bez presedana u grčkoj i rimskoj umetnosti. Originalnost scene nije toliko u pojedinostima koliko u samom pristupu. Drama ima neobično upečatljivu jasnoću. Protagonisti su okruženi dvema podjednako velikim grupama vojnika i učenika, tako da smo prisiljeni da usredsredimo pažnju na centralni događaj i, naročito, na njegov smisao. Posledica toga jeste da je scena postala „klasična" sama po sebi i prethodi mnogim drugim ne samo u Vizantiji nego i na Zapadu, od Đota do El Greka i Van Dajka.

Rotulus, knjiga i ilustracija

Iz kojih su izvora umetnici koji su izradili mozaički ciklus u crkvi Santa Marija Mađore crpili nadahnuće za svoje kompozicije? Oni sigurno nisu bili prvi koji su obilno ilustrovali biblijske scene (vidi tekst u okviru dole). Za neke teme uzor su mogli naći na zidnim slikama u katakombama, a neki prototipovi možda potiču iz iluminiranih rukopisa, lako nosivih, koji su igrali važnu ulogu u širenju religioznog izlaganja putem vizuelne kulture. U izvesnim slučajevima ilustracije iz rukopisa sigurno su poslužile kao uzor za zidnu sliku, dok neke druge očigledno potiču od starijih zidnih slika. Ali u mnogo većem broju primera nego što je potvrđeno, sličnosti između dveju slika ukazuju na zajednički izvor, verovatno uništenu zidnu sliku, a ne na rukopis.

Razne verzije Biblije

Reč *Biblija* dolazi od grčke reči za knjige, jer se ona u početku sastojala od niza svetih tekstova. Vremenom su se svi ti tekstovi počeli posmatrati kao celina, pa se tako danas Biblija smatra jedinstvenom knjigom. Postoje znatna neslaganja između hrišćana i Jevreja, kao i među raznim hrišćanskim sektama, koju verziju Biblije treba smatrati kanonskom – to jest, koju treba prihvatiti kao zakonite delove biblijskog kanona, odnosno standardnog popisa autentičnih tekstova. Svaka verzija Biblije uključuje, međutim, hebrejsku Toru ili Zakon, koji sačinjavaju prvih pet knjiga (nazvane još i Mojsijevim petoknjižjem). Štaviše, i Jevreji i hrišćani prihvataju knjige o prorocima (koje uključuju tekstove iz jevrejske istorije i proroštva). Ima i drugih knjiga koje uključuju istoriju, pesme (psalme, Pesmu nad pesmama), proroštva, čak i narodne priče, od kojih su neke opšteprihvaćene, neke prihvata samo jedna grupa, a neke uopšte nisu prihvaćene. Knjige nejasnog porekla zovu se apokrifne knjige ili jednostavno *apokrifi*, što dolazi od grčke reči za „skriven". Jevrejska Biblija ili hebrejski kanon – knjige koje su prihvaćene kao autentično jevrejsko Sveto pismo – jesu one o kojima su se usaglasili jevrejski naučnici još pre hrišćanskog doba.

Hrišćanska Biblija deli se na dva glavna dela – na Stari i Novi zavet. Stari zavet sadrži veliki deo (ali ne sve delove) jevrejskog Svetog pisma, dok je Novi zavet, napisan prvobitno na grčkom jeziku, sasvim hrišćanski. Sastoji se od četiri jevanđelja – a napisali su ih u prvom veku ranohrišćanski misionari nazvani jevanđelistima: Matej, Marko, Luka i Jovan. Jevanđelja pripovedaju, donekle s različitih gledišta, životopis i učenje Isusa iz Nazareta. Posle jevanđelja slede poslanice, pisma koja su Pavle i nekolicina drugih hrišćanskih misionara pisali raznim crkvenim zajednicama. Poslednju knjigu, Apokalipsu (ili Otkrovenje) koja predskazuje kraj sveta, napisao je jevanđelista Jovan.

Jeronim (342–420), najistaknutiji mislilac ranog hrišćanstva, izdvojio je iz velikog broja ranohrišćanskih tekstova one koji se danas smatraju kanonskim. Upravo zahvaljujući njegovom zalaganju crkva je pored hrišćanskih tekstova prihvatila i hebrejsko Sveto pismo kao reč božju i zato vrednu da bude uključena u Bibliju. Jeronim je, štaviše, knjige koje je odabrao preveo s hebrejskog i grčkog na latinski koji je u to doba bio govorni jezik Italije. Taj latinski prevod Biblije poznat je pod nazivom Vulgata, jer je pisan latinskim govornim jezikom (*vulgaris*). Vulgata je tokom hiljadu godina bila osnovni crkveni biblijski tekst. Izazivala je takvo poštovanje da su prvi humanisti koji su je u četrnaestom veku preveli na narodni jezik svog vremena, ponekad optuživani za jeres. Dela koja je Jeronim odbio da uvrsti u Bibliju nazivaju se hrišćanskim apokrifima. Neke od tih knjiga, kao život Bogorodice i Jakovljevo jevanđelje, iako nisu uvrštene u Bibliju, ipak su u srednjem veku poslužile kao izvori za likovna i pozorišna dela.



310. *Minijatura iz Vatikanskog Vergilija.* Početak petog veka, Vatikanska apostolska biblioteka, Rim

Kao religija utemeljena na božjoj reči kakvu nalazimo u Bibliji i Svetom pismu ranohrišćanska crkva sigurno je naveliko podsticala prepisivanje i umnožavanje svetih tekstova. Svaki prepis bio je obrađen sa strahopoštovanjem, što odudara od obrade bilo koje knjige u grčko-rimskoj civilizaciji. Međutim, pitamo se kada su te knjige postale i likovna umetnička dela? I kako su najranije ilustracije Biblije uopšte izgledale?

Knjige su, nažalost, nepostojane stvari. Zato o njihovoj istoriji u starom svetu saznajemo samo na osnovu posrednih podataka. Početak nalazimo u Egiptu (ne znamo kad je to bilo), a poklapa se s otkrićem pogodnog materijala sličnog papiru, samo krtijeg, koji se izrađivao od papirusa. Tokom čitavog starog veka knjige su se pisale na papirusu, a imale su oblik svitka (rotulusa). Tek je na kraju helenističkog perioda postao dostupan bolji materijal: pergament ili velum (tanka, izbeljena životinjska koža, mnogo trajnija od papirusa). Velum je bio dovoljno čvrst da se savijanjem ne pocepa, pa je tako omogućio izradu povezanih knjiga, kakve danas poznajemo, pod stručnim nazivom kodeks (lat.).

Između prvog i četvrtog veka *kodeks velum* je zamenio stariji oblik svitka od veluma ili papirusa. Ta promena sigurno je značajno uticala na razvoj ilustrovanja knjiga. Dok je preovladavao svitak, ilustracije su se sastojale uglavnom od crteža, jer bi slojevi boja ispucali i otpali prilikom smotavanja i odmotavanja rotulusa. Tek je kodeks velum omogućio primenu jakih boja, uključujući i zlato, pa je to učinilo da ilustracije postanu umanjene paralele mozaika, zidnih slika i slika na panelima. Takve knjige nazivamo iluminiranim rukopisima. Još ima nerešenih pitanja: gde i kojim tempom se razvijalo iluminiranje rukopisa; da li su prvo bili slikani biblijski, mitološki ili istorijski motivi; koliko je dela preneto iz svitaka u kodeks.

VATIKANSKI VERGILIJE. Nema sumnje da su najstarije iluminacije – bilo hrišćanske, jevrejske ili paganske – nastale u stilu na koji je snažno uticao iluzionizam helenističko-rimskog slikarstva, kakav smo videli u Pompeji. *Vatikanski Vergilije,* jedan od najstarijih ilustrovanih rukopisa koje poznajemo, odraz je te tradicije, iako minijature nisu naročito kvalitetne. Knjiga je verovatno izrađena u Italiji istovremeno kad i mozaici u Santa Marija Mađore, s kojima je vrlo srodna po stilu. Slika (301) odvojena od preostalog dela stranice širokim okvirom, ostavlja utisak prozora; u pejzažu pak nalazimo ostatke prostorne dubine, perspektive i igru svetlosti i senke.

BEČKA KNJIGA POSTANJA. Najstariji ilustrovani biblijski rukopisi koji su do danas pronađeni očigledno pripadaju početku šestog veka (osim fragmenta od pet listova koji se verovatno odnosi na *Vatikanskog Vergilija*). Oni takođe odražavaju helenističko-rimski stil na raznim nivoima prilagođenosti religioznim temama i često s bliskoistočnim prizvukom koji ponekad podseća na zidne slike u Dura Europosu (vidi sliku 295). Najznačajniji primer, *Bečka knjiga Postanja (Geneza),* mnogo je upečatljivije delo od *Vatikanskog Vergilija.* Napisano je srebrom (sada pocrnelim) na purpurnom velumu i ukrašeno minijaturama živih boja; taj grčki prevod prve Biblije deluje raskošno, kao mozaici koje smo istraživali. Na slici 311 vidimo nekoliko scena iz priče o Jakovu. (U prvom planu vidimo ga kako se rve s anđelom, posle čega prima anđeoski blagoslov.) Slika ne prikazuje jedan događaj već čitav niz epizoda koje se nižu putem u obliku slova U, tako da napredovanje u prostoru znači napredovanje u vremenu. Ta metoda, nazivana kontinuirana naracija, potiče iz starog Egipta i Mesopotamije i ima složenu i često spornu istoriju. Njena pojava na minijaturama kao što je naša možda potiče od ranijih ilustracija iz knjiga u obliku svitka: slika zaista i izgleda kao razvijeni friz.

Kontinuirano pripovedanje je prostorno ekonomično, što je prednost kad je reč o ilustraciji rukopisa. To slikaru omogućuje da smesti maksimum sadržaja u prostor koji mu je na raspolaganju. Naš umetnik je, očigledno, sliku zamislio kao priču koju treba čitati kao i redove teksta, a ne kao prozor koji traži svoj okvir. Naslikane likove smestio je direktno na purpurnu pozadinu na kojoj su i slova, čime je naglasio značaj stranice kao jedinstvenog polja.

Skulptura

U poređenju sa slikarstvom i arhitekturom, skulptura je igrala manje važnu ulogu u ranohrišćanskoj umetnosti. Biblijska zabrana „rezanja lika", u Drugoj zapovesti božjoj, kao da se izričito odnosila na velike kultne statue, idole paganskih hramova. Ako je hrišćanska skulptura želela da izbegne optužbu za idolopoklonstvo, onda je u prvom redu morala da izbegava prikazivanje ljudske figure u prirodnoj veličini. Tako se već od početka skulptura razvijala u smeru suprotnom od monumentalnog – dakle, suprotno od prostorne dubine i masivnosti grčko-rimskih statua, a prema plitkim oblicima reljefa malog formata i čipkastih površinskih ukrasa.



311. *Jakov se rve s anđelom,* stranica iz *Bečke knjige Postanja.* Početak šestog veka. Tempera i srebro na obojenom velumu. 33,6 x 24 cm. Austrijska nacionalna biblioteka, Beč

Najstarija dela hrišćanske skulpture jesu mermerni sarkofazi. Oni su se razvili iz paganskih sarkofaga koji su zamenili pogrebne urne s pepelom, a koje je koristilo rimsko društvo Hadrijanovog doba, kad je verovanje u zagrobni život unelo promenu u odnos prema smrti. Ubrzo su se razvila pravila i konkretne ideje za ukrašavanje sarkofaga reljefima, a oni su se verovatno zasnivali na skicama za iluminiranje rukopisa koji su putovali od radionice do radionice. Najomiljenije scene uzete su iz antičke mitologije i – budući da ih nalazimo isključivo na sarkofazima – sigurno imaju simbolično značenje, a nisu zanimljivi jedino kao antikviteti materijalne kulture. Glavna namena, po svoj prilici, bila je veličanje pokojnika poređenjem s velikim junacima starih legendi. Kasnije, u trećem veku, biografske i istorijske scene odražavale su pokojnikove životne ideale, često i s moralnim poukama. U drugoj polovini trećeg veka sarkofazi su počeli da se izrađuju i za važnije članove hrišćanske crkve. Pre Konstantinovog doba njihovi ukrasi bili su svedeni na isti skromni repertoar tema koje poznajemo iz slikarstva u katakombama – Dobar pastir, Jona i kit

312. *Sarkofag Junija Basa.* Oko 359. godine 1,2 x 1,4 m. Kapitolski istorijski muzej sv. Petra, Rim



313. *Mladi Hristos na prestolu* (detalj sa slike 312)

i slično – ali sve to u okvirima pozajmljenim sa sarkofaga svetovnih lica. Tek jedan vek kasnije nailazimo na znatno širi izbor tema i oblika.

SARKOFAG JUNIJA BASA. Najlepši ranohrišćanski sarkofag jeste raskošno izrezbaren *Sarkofag Junija Basa,* napravljen za rimskog prefekta koji je umro 359. godine (slike 312 i 313 na str. 264). Prednja strana s kolonadom podeljena je na deset segmenata i ukrašena prizorima iz Starog i Novog zaveta. U gornjem redu, sleva nadesno je Isakova žrtva, sv. Petra odvode u tamnicu, Hristos na prestolu između sv. Petra i sv. Pavla i Hristos pred Pontijem Pilatom (dva segmenta); u donjem redu su stradanje pravednog Jova, Prvobitni greh Adama i Eve (čovekov pad), Hristov ulazak u Jerusalim, Danilo u lavljoj pećini i sv. Pavle koga vode na gubilište. Taj izbor, pomalo neobičan za današnjeg gledaoca, karakterističan je za ranohrišćanski način mišljenja koji naglašava božansku a ne ljudsku Hristovu prirodu. Zato su njegovo stradanje i smrt samo nagovešteni. Hristos stoji pred Pilatom kao mlad, dugokosi filozof ispunjen istinskom mudrošću (obratite pažnju na rotulus), a mučeništvo dvaju apostola predstavljeno je na isti taj diskretan način, bez žestine. I dva centralna prizora posvećena su Hristu (vidi tekst u okviru na str. 246–247). Na prestolu iznad Jupitera kao personifikacije nebeskog svoda Hristos pruža



314. *Bahantkinja.* Krilo diptiha. Oko 390–400. Slonovača, 30 x 14 cm. Viktorija i Albert muzej, London



315. *Arhanđel Mihailo.* Krilo diptiha. Početak šestog veka. Slonovača, 43,3 x 14 cm. Britanski muzej, London

zakon (svitak) sv. Petru i sv. Pavlu; dole ulazi u Jerusalim kao pobednik i spasitelj (uporedi sa slikom 279). Adam i Eva koji su počinili prvi greh, označavaju teret krivice koju je Hristos iskupio, dok je žrtvovanje Isaka starozavetno predočavanje Hristovog žrtvovanja, simbol smrti i vaskrsnuća. Jov i Danilo prenose istu poruku kao i Jona na slici u katakombama (slika 296): oni učvršćuju nadu u spasenje.

KLASICIZAM. Klasicističke težnje neprestano su se obnavljale u ranohrišćanskoj skulpturi od sredine četvrtog do početka šestog veka. Postoje razna objašnjenja te pojave. Paganstvo je u tom periodu imalo još mnogo važnih pristalica koje su podsticale takvo zakasnelo oživljavanje. Novi preobraćenici (uključujući i Junija Basa koji je bio kršten neposredno pre smrti) često su ostajali verni vrednostima iz prošlosti – kako umetničkim tako i onim drugim. I među crkvenim poglavarima bilo je onih koji su bili naklonjeni pomirenju hrišćanstva i klasične starine, i to iz mnogo razloga: ranohrišćanska teologija uveliko je zavisila od grčkih i rimskih filozofa, i to ne samo od novih mislilaca kao što je Plotin (vidi sliku 281) nego i od Platona, Aristotela i njihovih prethodnika. Carski dvorovi Istoka i Zapada bili su svesni svoje institucionalne povezanosti s prethrišćanskim vremenima, pa su i oni mogli da postanu središta obnoviteljskih napora i pokušaja.

Ipak, šta god da su bili podsticaji posezanja za klasicizmom, on je zadržao izvanredan značaj tokom čitavog ovog prelaznog perioda.

Događaji iz Hristovog života, od rođenja do vaznesenja u nebo, tradicionalno su skupljeni u cikluse od kojih svaki ima brojne epizode. Nabrojaćemo scene koje su najčešće prikazane u evropskoj umetnosti.

CIKLUS O HRISTOVOM OTELOVLJENJU I DETINJSTVU

Sledeće epizode odnose se na začeće Isusa Hrista, njegovo detinjstvo i mladost.

Blagovesti. Arhanđel Gavrilo najavljuje Mariji da će roditi sina Gospodnjeg. Sveti Duh, koji se obično prikazuje u liku goluba, predstavlja otelovljenje, mistično ili bezgrešno začeće.

Pohođenje. Trudna Marija posećuje stariju rođaku Jelisavetu koja će roditi Jovana Krstitelja: on će prvi prepoznati božansku prirodu deteta koje Marija nosi.

Rođenje Hristovo. Sveta porodica – Marija, Josif i dete Isus – prikazuju se, odmah posle Hristovog rođenja, u štali ili, na vizantijskim slikama, u pećini.

Poklonjenje pastira. Anđeo objavljuje pastirima u polju da se te noći rodio Isus Hristos. Oni dolaze na mesto njegovog rođenja.

Poklonjenje mudraca. Mudraci sa istoka prate dvanaest dana sjajnu Vitlejemsku zvezdu sve dok ne nađu svetu porodicu i ne predaju dragocene darove detetu.

Prikazivanje u Hramu. Marija i Josif vode dete Isusa u hram u Jerusalimu, gde visoki sveštenik Simeon Bogoprimac predskazuje Hristovo mesijansko (spasiteljsko) poslanje i mučeničku smrt.

Pokolj nevine dece i bekstvo u Egipat. Kralj Irod naređuje pokolj novorođenčadi da bi sprečio da bude zbačen s prestola od novorođenog kralja (nebeskog). Sveta porodica beži u Egipat.

HRISTOVA ČUDA

Krštenje. Jovan Krstitelj krsti Hrista u reci Jordanu, prepoznavši u Hristu otelovljenje sina Božjeg, što označava početak Hristovih čuda.

Pozivanje Mateja. Nakon što mu je Hristos uputio reči „Sledi me!" carinik Matej postaje Hristov prvi učenik (apostol).

Hristos hoda po vodi. Za vreme oluje Hristos hoda po vodi i tako dolazi do svojih učenika u lađi.

Vaskrsenje Lazarevo. Četiri dana posle Lazareve smrti i njegove sahrane Hristos vraća svog prijatelja u život.

Predaja ključeva Petru. Hristos imenuje apostola Petra za svog naslednika, predajući mu ključeve nebeskog carstva.

Preobraženje. Hristovi najbliži učenici gledaju kako Gospod Bog preobražava Hrista u bleštavu viziju i proglašava ga svojim sinom.

Izgnanstvo iz Hrama. Razljućeni Hristos isteruje iz Hrama fariseje i trgovce pticama.

CIKLUS HRISTOVIH MUKA

Ciklus o mučeništvu (latinski *passio*, patnja) odnosi se na Hristovu smrt, vaskrsenje iz mrtvih i vaznesenje na nebo.

Ulazak u Jerusalim. Pozdravljen od gomile kao mesija, Hristos jašući na magarcu ulazi u Jerusalim.

Tajna večera. Za večerom na Pashu Hristos pripoveda svojim apostolima o predstojećoj smrti i polaže temelje hrišćanskom obredu evharistije: uzimanja hleba i vina u znak sećanja na Hrista. (Isusa Hrista nazivamo Isusom dok ne napusti svoj ovozemaljski fizički lik, posle čega ga nazivamo Hristom.)

Hristos pere noge svojim učenicima. Posle Tajne večere Hristos pere noge svojim učenicima kako bi pokazao svoju poniznost.

Tuga i bol u vrtu. U Getsimanskom vrtu učenici spavaju dok se Hristos suočava sa strahom od patnje i smrti.

Izdaja (Hapšenje). Učenik Juda Iskariotski prima novac od rimskih vojnika da im pokaže Hrista. Hristos biva uhapšen.

Petrovo odricanje Hrista. Kao što je Hristos i predvideo, Petar triput poriče da poznaje Hrista prilikom ispitivanja u prisustvu velikog sveštenika Kajafe.

Hristos pred Pilatom. Rimski namesnik Pontije Pilat optužuje Hrista za izdaju jer se nazvao jevrejskim kraljem.

DIPTIH OD SLONOVAČE. To naročito važi za vrstu predmeta čija umetnička vrednost premašuje njihove fizičke dimenzije: za ploče od slonovače i reljefe malog formata izrađene od skupocenih materijala. Oni su bili namenjeni privatnom vlasništvu i zamišljeni tako da se u njima uživa izbliza pa često odražavaju lični ukus sakupljača i njihovo prefinjeno estetsko osećanje koje ne nalazimo u zamašnim poduhvatima čiji su pokrovitelji bili crkva ili država. Slika 314 pokazuje desno krilo diptiha koji je izrezbaren između 390. i 400. godine, verovatno povodom venčanja pripadnika dveju rimskih plemićkih porodica, Nikomaha i Simaha. (Drugi deo diptiha slabo je očuvan.) Konzervativnost ovog dela ogleda se ne samo u paganskoj temi (bahantkinja i njena pomoćnica pred Jupiterovim oltarom) već i u

Bičevanje. Rimljani bičuju Hrista. Hristos krunisan trnovim vencem (Izrugivanje Hristu kao kralju). Pilatovi vojnici rugaju se Hristu oblačeći ga u haljine, krunišući ga trnovom krunom i nazivajući ga jevrejskim kraljem.

Nošenje krsta (Put na Golgotu). Hristos nosi drveni krst na koji će biti razapet od Pilatove kuće do brda Golgote, „mesta lobanja".

Raspeće. Hristos je prikovan za krst ekserima probodenim kroz šake i stopala i umire posle dugih telesnih muka.

Skidanje s krsta. Hristovi sledbenici skidaju njegovo telo s krsta i umotavaju ga za pogreb. Prisutni su Marija i apostol Jovan, a po nekim izvorima i Marija Magdalena.

Oplakivanje (pietá, ital. ili Vesperbild, nem.). Duboko ožalošćeni sledbenici okupljaju se oko Hristovog tela. U scenama nazvanim pijeta Hristovo telo leži u Bogorodičinom krilu.

Polaganje u grob. Marija i ostali polažu umotano telo u kameni grob – sarkofag.

Silazak u predvorje pakla (silazak u Had). Hristos silazi u predvorje pakla da bi oslobodio duše pravednika koji to zaslužuju.

Vaskrsenje. Hristos ustaje iz mrtvih trećeg dana posle pogreba.

Tri Marije na grobu. Na zaprepašćenje vojnika, Hristove sledbenice (Marija, Marija Magdalena i Marija, majka apostola Jakova) pronalaze prazan grob.

Noli me tangere, Večera u Emausu, Neverovanje Tomino. Tri epizode koje se događaju tokom 40 dana između vaskrsenja i vaznesenja u nebo: Hristos govori Mariji Magdaleni da ga ne dotiče. (*Noli me tangere*); večera sa svojim učenicima u Emausu i poziva apostola Tomu da dodirne ranu od koplja na njegovom telu da bi se uverio.

Vaznesenje. Hristos je na Maslinovoj gori u prisustvu svojih učenika vaznesen na nebo.



316. *Portret Eutropija*. Oko 450. godine. Mermer, visina 31,7 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč

oblikovanju koje priziva u sećanje Avgustovo doba (uporedi sa slikom 267). Mogli smo ga na prvi pogled zameniti s mnogo starijim delom ako, na osnovu sitnih prostornih nepodudarnosti – kao, na primer, po tome što desna noga sveštenice prelazi okvir – ne shvatimo da su to samo „citati" reprodukovani s mnogo ljubavi ali malo razumevanja. Značajno je to što paganska tema nije sprečila da mnogo vekova kasnije ploča bude uključena u svetilište nekog svetitelja; njeno hladno savršenstvo ostalo je privlačno čak i u srednjem veku.

Naše drugo delo od slonovače (slika 315, str. 247) izrađeno je odmah posle 500. godine u Istočnom rimskom carstvu. Pokazuje u kojoj je meri klasicizam postao rečito sredstvo izražavanja hrišćanskih sadržaja. Veličanstveni arhanđeo može se posmatrati kao izdanak prikaza krilate boginje pobede iz grčko-rimske umetnosti, uključujući i bogato izvedenu draperiju (vidi sliku 196). Pa ipak, snaga kojom lik odiše nije od ovog sveta i on ne boravi u zemaljskom prostoru. Arhitektonska niša ispred koje se on pojavljuje izgubila je svoju trodimenzionalnost. Odnos prostora prema figuri sasvim je simboličan i dekorativan, pa se čini kao da arhanđeo zaista lebdi a ne stoji (obratite pažnju na položaj njegovih nogu na stepenicama). Upravo ta bestelesnost izražena skladnim oblicima izaziva tako snažan utisak.

PORTRETI. Dok su monumentalne skulpture bile neprihvatljive za crkvu, još su neko vreme ostale u milosti države. Carevi, konzuli i visoki službenici zadržali su stari običaj da podižu svoje statue na javnim mestima sve do vladavine cara Justinijana (527–565), pa i nešto kasnije. (Poslednji primer zabeležen je krajem osmog veka.) I ovde vidimo retrospektivne tendencije; tako se krajem četvrtog veka ponovo javilo interesovanje za individualnu karakterizaciju koje je vladalo i u doba pre Konstantina. Međutim, posle

Veliki deo zapadne umetnosti prikazuje biblijske ličnosti i nebeska bića. Njihova imena nalazimo u nazivima slika i skulptura i u raspravama o tim temama. Sledi kratak vodič radi upoznavanja likova ili bića koje najčešće susrećemo u hrišćanskoj umetnosti.

Patrijarsi. Ta reč doslovno znači glava porodice ili plemena. Starozavetni patrijarsi bili su Avram, Isak, Jakov i Jakovljevih dvanaest sinova. Reč patrijarh označava i poglavare pet glavnih hrišćanskih patrijaršija: Aleksandrije, Antiohije, Carigrada, Jerusalima i Rima.

Proroci. U hrišćanskoj umetnosti proroci označavaju ličnosti Starog zaveta čija su dela predskazivala Hristov dolazak. Važniji proroci su Isaija, Jeremija i Jezekija. Manje važni su Danilo, Osije, Joil, Amos, Avdija, Jon, Mihej, Naum, Avakum, Sofonije, Agej, Zaharije i Malahija.

Trojstvo. Centralni hrišćanski kult jeste učenje o postojanju jednog Boga u tri lika: u Ocu, Sinu i Svetom Duhu. Sveti duh često se simbolično prikazuje u liku goluba.

Sveta porodica. Dete Isus, njegova majka Marija i Josif čine svetu porodicu.

Jovan Krstitelj. Preteča Isusa Hrista. Hrišćani ga smatraju poslednjim prorokom pre dolaska mesije, Hrista, u kome je prepoznao tog mesiju kad je video kako Sveti Duh silazi na Hrista u trenutku krštenja.

Jevanđelisti. Četvorica ih je: Matej, Jovan, Marko i Luka – svaki je pisac jednog jevanđelja. Prva dvojica bili su među Hristovih dvanaest apostola. Druga dvojica pisala su u drugoj polovini prvog veka.

Apostoli. To su dvanaestorica učenika od kojih je Hristos tražio da rade na preobraćenju ljudi na novu veru. To su Petar (Simon) i Andrej njegov brat, Jakov i Jovan, Filip i Vartolomej, Matej carinik i Toma, Jakov Alfejev, Simon zvani Zilot, Juda Jakovljev i Juda Iskariotski koga je nakon izdajstva Hrista, zamenio Matej.

Anđeli i arhanđeli. Eterična, duhovna bića koja se spominju i u Starom i u Novom zavetu, a koje je Bog stvorio da budu nebeski glasnici između njega i ljudskih bića, između neba i zemlje. Arhanđeli koje prvi spominje apostol Pavle, za razliku od anđela, imaju imena: Mihailo, Gavrilo, Tobija i Rafajlo.

Serafimi i heruvimi. Nebeska hijerarhija anđela koju je ustanovio Dionisije Areopagit oko 500. godine, imala je na vrhu serafime (sa šest krila) i heruvime (s četiri krila), a svi su oni okruživali božji presto i kovčeg zaveta. Posle srednjeg veka heruvime su prikazivali kao debeljuškastu dečicu rumenih obraza s krilima.

Svetitelji. Proglašenje određene ličnosti za sveca može se izvršiti tek posle smrti. Papa priznaje svetitelje kanonizacijom, a to je postupak koji se zasniva na strogim kriterijumima i zahteva autentična čuda i blaženstvo. Iza toga sledi javno poštovanje novog sveca po čitavom katoličkom svetu.

Mučenici. Prvobitno su mučenici bili apostoli. Kasnije su to bili svi oni koji su proganjani zbog svoje vere. Još kasnije taj se naziv čuvao za one koji su poginuli u ime Hrista.

Papa. Reč koja označava „oca", odnosi se na rimskog biskupa, duhovnog poglavara Rimokatoličke crkve. Papa živi u Vatikanu, gradu koji je nezavisna država unutar grada Rima. Glavni papin atribut jeste pastirski štap (pastoral) i ponekad trodelna kruna. Oblači se u belo.

Kardinali. Sveštenici ili visoki verski službenici izabrani da pomažu papi da upravlja crkvom. Postoje dve vrste kardinala – oni koji žive u Rimu (kurije) i oni koji ostaju u svojim dijecezama. Zajedno čine sveti kolegijum. Jedna od njihovih dužnosti jeste izbor novog pape posle smrti ili smenjivanje postojećeg (konklava). Nose crvenu odeću i šešir širokog oboda vezan ispod brade.

Episkopija (biskupija – dijeceza). Teritorijalna jedinica kojom unutar pravoslavne crkve upravlja episkop, odnosno vladika, a unutar rimokatoličke biskup. Središte episkopije je patrijaršija, a biskupije biskupska crkva – katedrala.

Biskup je najviši sveštenički stepen u Rimokatoličkoj crkvi, a područje kojim on upravlja jeste biskupija. Biskupe ustoličavaju nadbiskupi koji imaju i ovlašćenje da proglašavaju kraljeve. Biskupi nose vrlo izražen štap savijene drške (pastirski) i mitru na glavi. U Pravoslavnoj crkvi postoje četiri arhijerejska čina: patrijarh, arhiepiskop, mitropolit i vladika ili episkop.

Sveštenici i parohije. U ranoj crkvi nije bilo sveštenika. Jedino su episkopi imali ovlašćenje da obavljaju krštenje, pruže evharistiju i daju poslednju pričest. Kako se crkva širila, episkopi su imenovali službenike nazvane prezviterima za pružanje evharistije u malim mesnim jedinicama zvanim parohije. Tako su nastali sveštenici.

Igumani i igumanije manastira. Starešine velikih muških i ženskih manastira.

Kaluđeri i kaluđerice. Muškarci i žene koji žive u religioznim zajednicama i koji su se zavetovali na siromaštvo, čednost i pokoravanje pravilima svojih redova.

450. godine spoljašnja sličnost ustupa mesto duhovnom idealu, ponekad veoma izražajnom, ali i sve bezličnijem. Za sledećih gotovo hiljadu godina u likovnim umetnostima neće više biti portreta u grčko-rimskom smislu.

Jedan od najsnažnijih primera tog procesa jeste glava Eutropija iz Efesa (slika 316). Podseća na neobično tužne crte lica „Plotina" i na Konstantinovu ogromnu glavu nalik na masku (vidi slike 281 i 283), ali obe poseduju snažnu fizičku konkretnost u poređenju s krajnje fluidnim Eutropijevim crtama. Njegovo lice zamrznuto je u vizionarskom zanosu kao da mu je pozirao svetac pustinjak. Više liči na duha nego na čoveka od krvi i mesa. U izbegavanju čvrstih masa umetnik je otišao tako daleko da je crte lica naznačio samo blagom izbočinom ili plitko urezanim linijama. Blage krivine naglašavaju izduženi oval glave, pojačavajući njen apstraktni nebeski karakter. Ovde je ne samo individualna osoba već i ljudsko telo prestalo da bude opipljiva stvarnost – i time je grčka tradicija skulpture u trodimenzionalnoj plastici doživela kraj.

VIZANTIJSKA UMETNOST

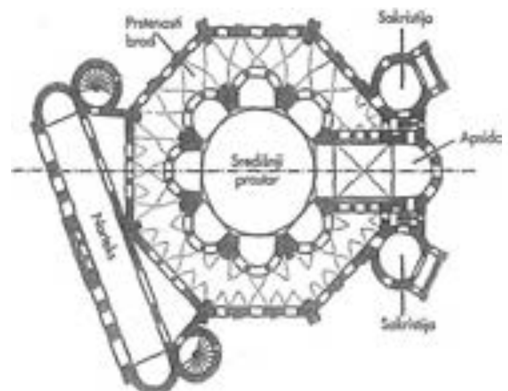
Ranovizantijska umetnost

Kako nema jasne linije razgraničenja između ranohrišćanske i vizantijske umetnosti, može se reći da vizantijski stil (odnosno stil koji povezujemo s dvorom u Carigradu) postaje prepoznatljiv unutar ranohrišćanske umetnosti već početkom petog veka, ubrzo posle podele carstva. Mi smo, međutim, izbegavali tu distinkciju, jer je ponekad teško razlikovati istočnorimska od zapadnorimskih obeležja (istočnohrišćanska i zapadnohrišćanska, kako ih neki stručnjaci radije nazivaju) pre početka šestog veka. Do tog vremena oba područja doprinosila su razvoju ranohrišćanske umetnosti, mada je Istok sve više preuzimao vođstvo kako je položaj Zapada slabio. U doba Justinijanove vladavine to pomeranje bilo je završeno. Ne samo što je Carigrad učvrstio svoju političku premoć nad Zapadom nego je postao i neosporna umetnička prestonica. Justinijan je pak bio tako veliki zaštitnik umetnosti da se s njim nije mogao meriti niko od vremena Konstantina. Dela čiji je bio pokrovitelj poseduju carsku veličanstvenost koja potpuno opravdava naziv „zlatnog doba" koji su mu nadenuli poklonici te umetnosti. Ta dela poseduju i unutrašnje jedinstvo stila koje ih jače vezuje s razvojem vizantijske umetnosti nego s umetnošću prethodnih vekova.

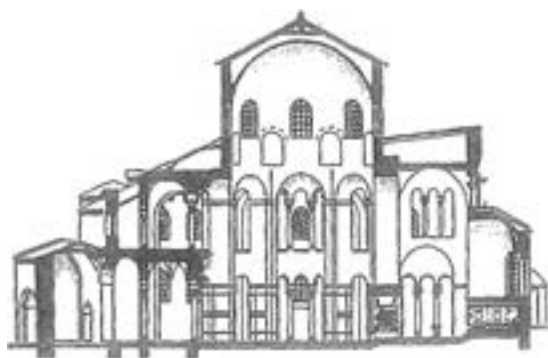
SAN VITALE, RAVENA. Najbogatija grupa vizantijskih spomenika nije sačuvana u Carigradu (gde su spomenici zlatnog doba uglavnom uništeni), već na italijanskom tlu, u gradu Raveni. Najznačajniju crkvu tog vremena, San Vitale, počeo je da gradi episkop Eklesije 526. godine, malo pre Teodorihove smrti, ali je najveći deo izgrađen između 540. i 547. godine pod arhiepiskopom Maksimijanom, koji će dve godine kasnije osvetiti i crkvu San Apolinare in Klase (vidi slike 300–302). Struktura centralne crkve San Vitale izvedena je iz carigradskog graditeljstva. U njoj nalazimo samo ostatke podužne ose ranohrišćanskih bazilika. U istočnom delu crkve nalazi se deo svetilišta presvođen



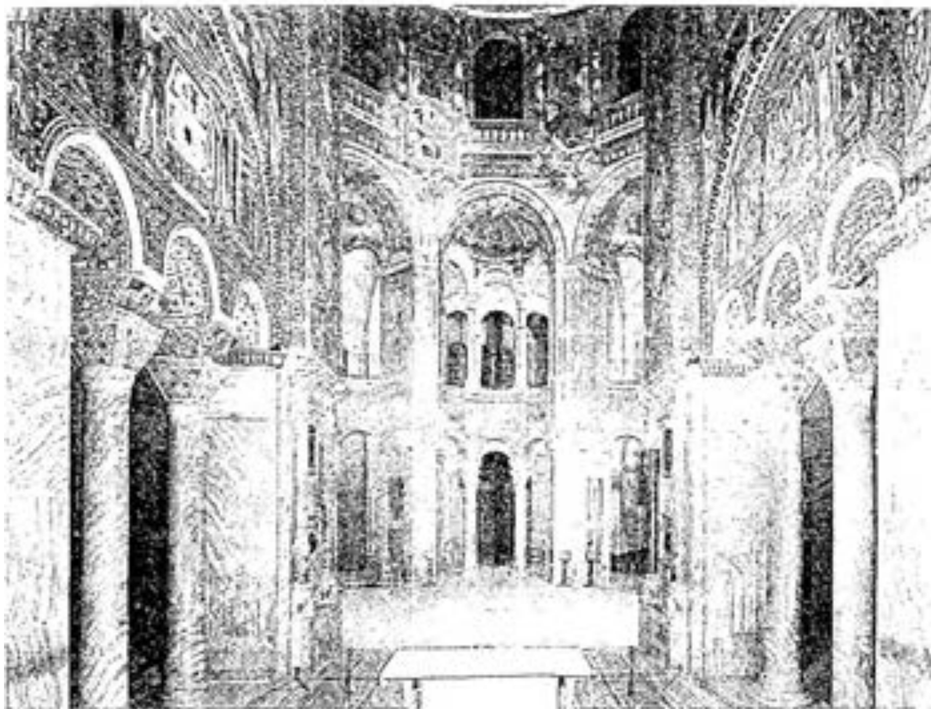
317. San Vitale, Ravena. 526–547. godine



318. Osnova crkve San Vitale



319. Poprečni presek crkve San Vitale



320. Unutrašnjost crkve San Vitale (pogled iz apside na hor)

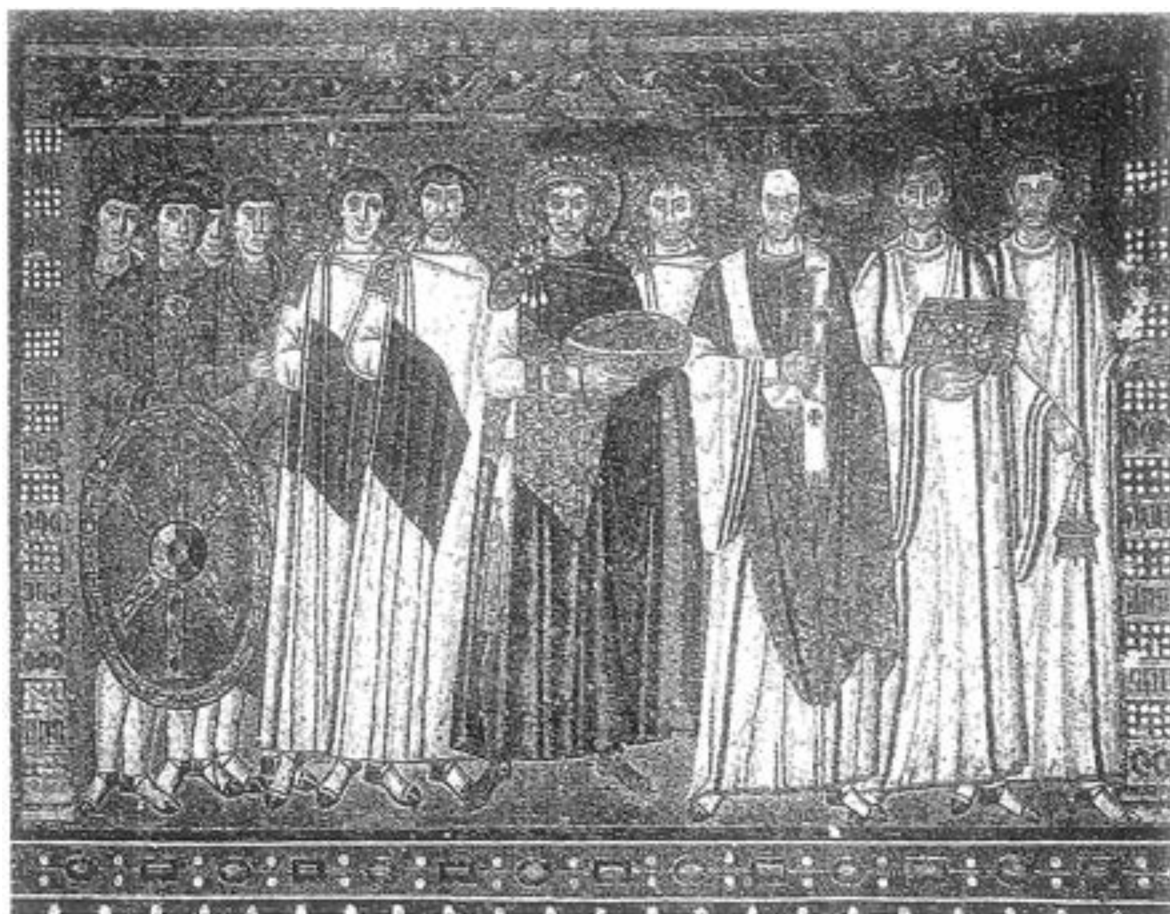
krstastim poluobličastim svodom, u kome je oltar, a iza njega apsida; na suprotnoj strani je narteks čija neobična asimetričnost još uvek nije razjašnjena. U oktogonalnoj osnovi s kupolom iznad središnjeg dela (slike 317–320), prepoznajemo uticaj mauzoleja sv. Konstance u Rimu (vidi slike 303–305), s tim što će se taj tip građevine dalje razvijati na Istoku, gde su raznovrsne kupolne građevine već podizane u prethodnom veku.

Ako se setimo crkve San Apolinare in Klase (slike 300–302), sagrađene u isto vreme u pravom bazilikalnom tipu, još snažniji utisak ostaviće San Vitale zbog svoje različitosti. Kako se dogodilo da na Istoku prednost dobije centralni tip crkvene građevine koji je sušta suprotnost bazilici? Pominjani su mnogi različiti razlozi: praktični, verski i politički. Svaki od njih možda je važan, ali ako treba reći istinu, nijedan ne daje uverljivo tumačenje. Premda se sam Konstantin zalagao za bazilikalni tip crkve, on ipak na Istoku nikad nije bio onako omiljen kao što je bio na latinskom Zapadu u doba ranog carstva. Osim toga, upravo je Konstantin u Carigradu podigao prvu crkvu s centralnom osnovom, čime je začeo tradiciju gradnje takvih crkava na istoku carstva. U svakom slučaju, crkve centralne osnove s kupolom preovladavaće u svetu pravoslavnog hrišćanstva isto tako dosledno kao što će bazilikalna osnova preovladavati u arhitekturi srednjovekovnog Zapada.

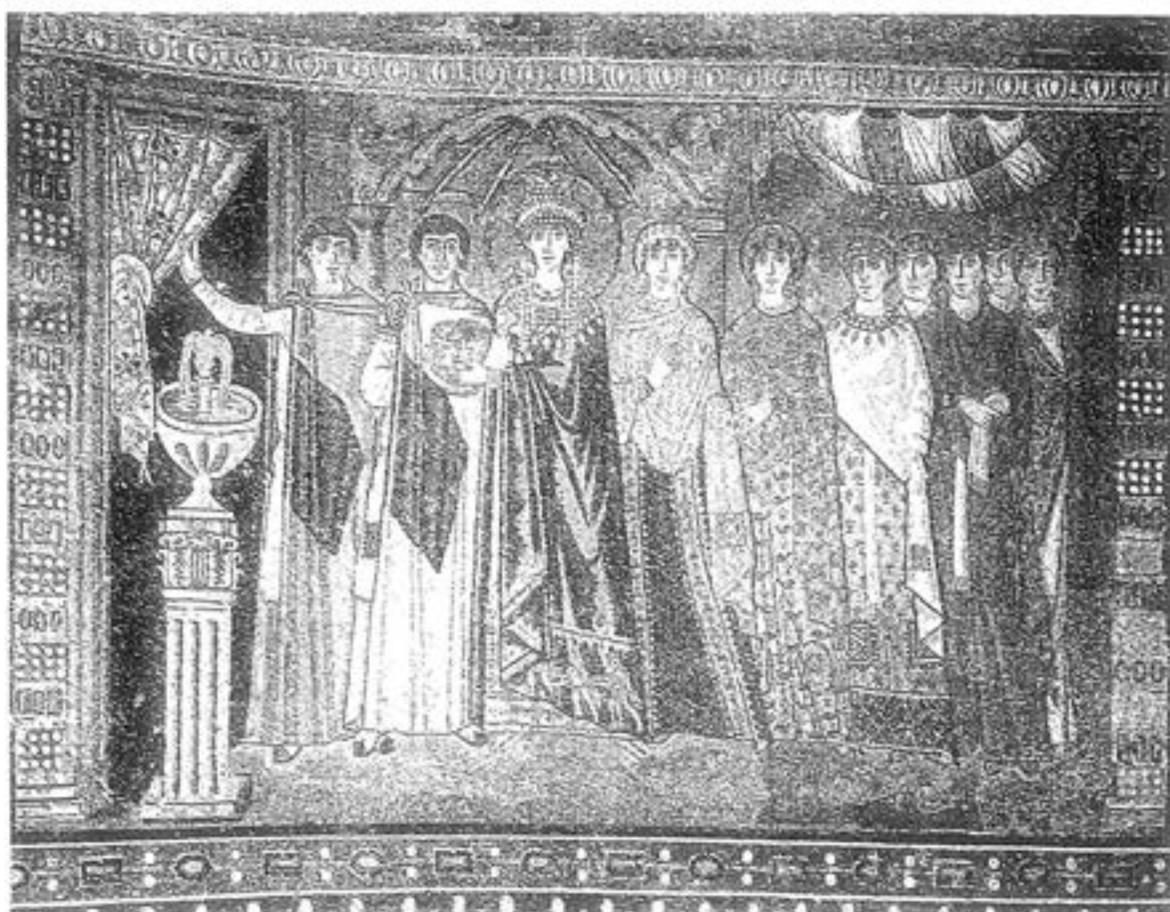
U poređenju sa Sv. Konstancom, San Vitale je i većih dimenzija i ostavlja raskošniji prostorni utisak (slika 320). Središnji prostor ispod zida s prozorima pretvoren je u niz polukružnih niša koje prodiru u bočni brod i povezuju ga s glavnim prostorom na složen i sasvim nov način. Bočni brod dobio je na spratu galerije koje su možda bile rezervisane za žene. Nova ekonomičnost u gradnji svoda dozvoljava velike prozore na svakom nivou kroz koje dnevna svetlost preplavljuje unutrašnjost crkve. Ovom složenom enterijeru odgovara njegova raskošna ukrašenost.

Povezanost crkve San Vitale s vizantijskim dvorom postaje očigledna ako pogledamo dva čuvena mozaika smeštena sa svake strane oltara (slike 321 i 322), koji prikazuju cara Justinijana i caricu Teodoru. Ona je u pratnji službenika, sveštenstva i dvorskih dama. Iako carski par nije prisustvovao svečanostima, prikazan je ovde povodom osvećenja crkve San Vitale da bi se istakla njihova vlast nad crkvom i državom i njihova podrška arhiepiskopu Maksimijanu koji u početku nije bio omiljen među stanovnicima Ravene. Na ovim velikim kompozicijama – umetnički oblik potiče iz carske radionice – ideal ljudske lepote vrlo je različit od zdepastih figura s velikim glavama, kakve smo sretali u umetničkim delima četvrtog i petog veka.

Tu i tamo smo na tren ugledali rađanje novog ideala (slike 296, 314 i 315), ali ga tek ovde sagledavamo u njegovoj potpunosti: neobično visoke i vitke figure s malim stopalima i sitnim ovalnim licima na kojima dominiraju krupne širom otvorene oči i telima koja kao da su sposobna samo za spore ceremonijalne pokrete i pokazivanje raskošne odeće. Pažljivo se izbegava svaki nagoveštaj pokreta ili promene. Dimenzije vremena i zemaljskog prostora ustupile su pred večnom sadašnjicom u zlatnoj nebeskoj prozirnosti, a svečani frontalno postavljeni likovi na ovim mozaicima kao da prikazuju nebeski a ne zemaljski dvor. Jedinstvo političke i duhovne vlasti tačno odražava „božansko kraljevstvo" vizantijskog cara. Mozaici nas navode da upoređujemo Justinijana i Teodoru s Hristom i Bogorodicom. Na rubu Teodorinog ogrtača (slika 322) vidimo vez koji prikazuje Poklonjenje tri mudraca sa istoka Bogorodici i novorođenom Isusu; Justinijan je okružen (slika 321) dvanaestoricom pratilaca – carskim pandanom



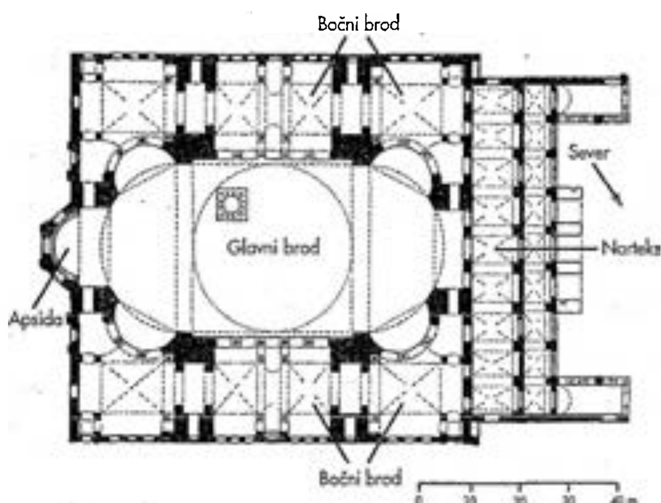
321. *Car Justinijan s pratnjom.* Oko 547. godine, mozaik, San Vitale



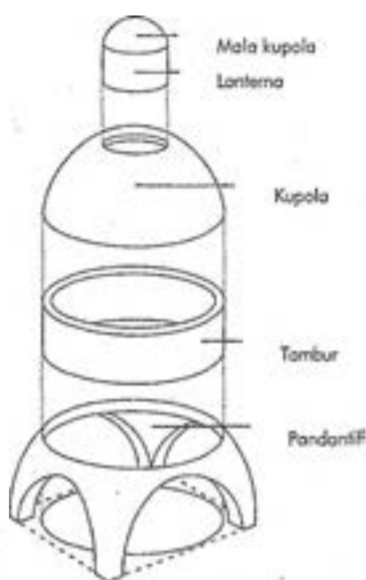
322. *Carica Teodora s pratnjom.* Oko 547. godine, mozaik, San Vitale



323. Podužni presek kroz Sv. Sofiju (prema Gurlitu)



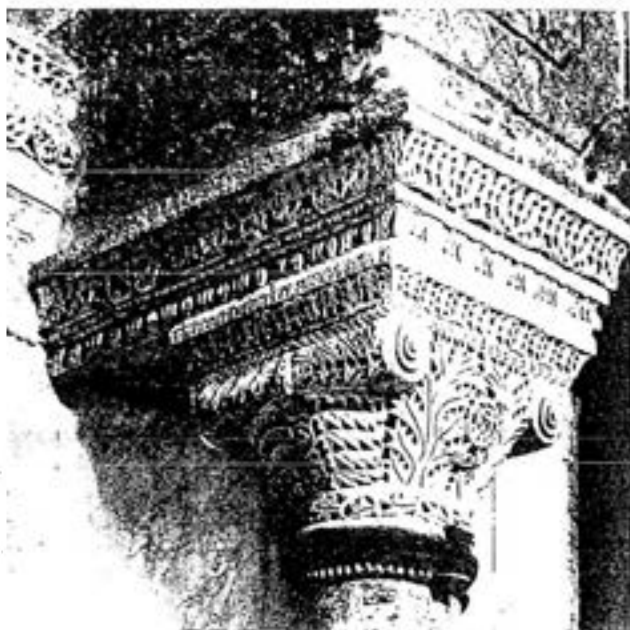
324. Osnova Sv. Sofije (prema Sibelu)



325. Delovi kupole



326. Antemije iz Trala i Isidor iz Mileta.
Sv. Sofija, Istanbul, Turska, 532–537. godine



327. Kapitel, Sv. Sofija

dvanaestorice apostola (šestorica su vojnici iza štita s Hristovim monogramom).

Namera je bila da Justinijan, Teodora i njihovo neposredno okruženje budu verno prikazani, zato se njihove individualne crte donekle i razlikuju (što više važi za arhiepiskopa Maksimijana i mecenu Julijana Argentarija koji je finansirao izgradnju, nego za ostale likove), ali ideal je uticao na oblikovanje lica i tela, tako da ona pokazuju zanimljivu međusobnu sličnost. Od ovog trenutka pa nadalje, mi ćemo se bezbroj puta u vizantijskoj umetnosti susresti sa istim krupnim tamnim očima pod povijenim obrvama, sa istim malim ustima i dugim tankim, pomalo orlovskim nosevima. Ako se od mozaika okrenemo unutrašnjem prostoru crkve, shvatamo da i on ima istu osobinu dematerijalizovane vitkosti koja stremi uvis, što figurama daje svojstven izraz nemog zanosa.

SV. SOFIJA, CARIGRAD. Od spomenika koji su se sačuvali iz Justinijanovog doba u Carigradu nadmoćno je najznačajnija Sv. Sofija (Aja ili Hagija Sofija, Crkva Svete Mudrosti), remek-delo arhitekture tog doba i jedno od najvećih stvaralačkih dostignuća uopšte (slike 323, 324, 326–328). Prva crkva na tom mestu koju je započeo Kon-



328. Unutrašnjost Sv. Sofije

stantin, bila je dovršena 360. godine, ali je bila razorena, uz mnoge druge spomenike, u vreme pobune 532. godine, kad je Justinijan umalo izgubio presto. Ali on ju je odmah ponovo izgradio. Aja Sofija, završena za samo pet godina, stekla je takvu slavu da su zapamćena i imena arhitekata: to su Antemije iz Trala, stručnjak za geometriju, teoriju statike i kinetike, i Isidor iz Mileta, fizičar koji je pisao o tehnikama presvođivanja. (Vidi Primarne izvore br. 23, str. 383.) Posle turskog osvajanja 1453. godine crkva je pretvorena u džamiju (četiri minareta dodata su kasnije), a mozaički ukrasi uglavnom su bili prekriveni slojem kreča. Neki mozaici restaurisani su u 20. veku, nakon što je crkva pretvorena u muzej (vidi sliku 338).

Osnova Sv. Sofije jedinstven je spoj raznih elemenata. Ima podužnu osu ranohrišćanskih bazilika i centralno obeležje broda natkrivenog ogromnom kupolom poduprtom dvema polukalotama, tako da je glavni brod, u stvari, postao jedan ogroman oval. Uz ove polukalote prislonjene su polukružne niše s otvorenim arkadama, kao i u crkvi San Vitale. Moglo bi se reći da je kupola Aja Sofije ubačena između dve polovine crkve s centralnog plana. Kupola počiva na četiri luka koji prenose težinu na snažne stubove u uglovima kvadrata, tako da zidovi ispod lukova nemaju nikakvu noseću ulogu. Prelaz od kvadrata koji obrazuju lukovi na kružni obod kupole izveden je sfernim trouglovima nazvanim pandantifi (vidi sliku 325), pa čitav sklop možemo nazvati kupolom na pandantifima. Taj postupak, u spoju s novom tehnikom gradnje kupole od tanke opeke uglavljene u malter, omogućuje izgradnju viših, svetlijih i ekonomičnijih kupola nego što su to omogućavale prethodne metode (primenjene na Panteonu, Sv. Konstanci i crkvi San Vitale) postavljanja kupole na kružnu ili poligonalnu osnovu. Ne zna se gde ni kad je prvi put podignuta kupola s pandantifima. Sv. Sofija je najstarija građevina na kojoj je ona primenjena u monumentalnim razmerama, a verovatno je bila primer od epohalnog značaja. Od tog doba kupola na pandantifima postala je osnovna karakteristika vizantijske arhitekture, a nešto kasnije i one zapadne.

Postoji još jedan element koji predstavlja osobenost rešenja Sv. Sofije. Osnova, noseći stubovi i velike dimenzije čitave građevine podsećaju na Konstantinovu baziliku u Rimu (slike 250–252), najambicioznije delo carske rimske zasvođene arhitekture i najveći spomenik povezan s nekim vladarom, kome se Justinijan posebno divio. Sv. Sofija povezuje istok i zapad, prošlost i budućnost, u jedinstvenu snažnu sintezu. Njena spoljašnja masivna konstrukcija, čvrsto usađena u tlo kao kakva velika humka, izdiže se postepeno do visine iznad 60 m – 13 m više od Panteona – pa zato njena kupola, iako nešto manjeg prečnika (oko 35 m), još smelije stremi uvis.

Kad uđemo u crkvu, odjednom se gubi osećaj težine i ogromne spoljašnje mase, kao da je spoljašnji čvrsti materijalni oblik građevine ispario i kao da je ostao samo širok prostor koji se širi i nadima poput jedara, ostala su udubljenja apsida, pandantifi i sama kupola. Ovde je arhitektonska estetika koja se oblikovala u ranom hrišćanstvu (vidi str. 234–237) dostigla nove, grandiozne dimenzije. Čak i više nego ranije, svetlost ovde igra glavnu ulogu: kupola kao da lebdi, „slično nebu koje blista" (kako kaže jedan savremeni opis ove građevine) – jer počiva na gustom nizu prozora, a zidovi glavnog broda imaju toliko otvora da su prozirni kao čipkasta zavesa.

Zlatno svetlucanje mozaika verovatno je dopunjavalo „iluziju nestvarnosti". Novu estetiku osećamo i u pojedinostima kao što su profili i kapiteli (slika 327). Volute, akantusovo lišće i slični motivi potiču iz klasične arhitekture, ali utisak koji oni ostavljaju bitno je drugačiji. Umesto da ublažava pritisak težine na stablo stuba, kapitel je postao neka vrsta šupljikave korpe, čije nežne šare skrivaju snagu i čvrstinu kamena.

MAKSIMIJANOV PRESTO. Osim arhitektonskih ukrasa i određenog broja sarkofaga, primeri ranovizantijske skulpture sastoje se uglavnom od reljefa u slonovači i srebru. Sačuvan je znatan broj. Nije čudo što imaju iste karakteristike kao i kapiteli Sv. Sofije, kao što vidimo na *Maksimijanovom prestolu* (slika 329) iz Ravene. Ova veličanstvena episkopska stolica (ili *cathedra*) prekrivena je pločama od slonovače (neke su kasnije zamenjene) posvećenim temi Hristovog detinjstva (na naslonu), priči o Josifu u Egiptu (na stranama), dok je na prednjoj strani Jovan Krstitelj. Scene su opervažene trakama raskošno ukrašenim čipkasto obrađenim lišćem vinove loze i grozdovima u koje su umetnuti lavovi, jeleni, paunovi i druga stvorenja.

Uzevši u obzir njegovu veličinu, verujemo da je presto delo nekolicine vrlo veštih majstora, ali različitog umetničkog obrazovanja, koji su u Carigradu radili pod pokroviteljstvom samog cara, a on je okupio najbolje umetnike iz čitavog carstva. Vrlo je verovatno da je to bio poklon Justinijana ravenskom arhiepiskopu Maksimijanu povodom osvećenja crkve San Vitale. Činjenicu da potiče s vizantijskog dvora potvrđuje ne samo kvalitet nego i stil kojim su izvedeni Jovan Krstitelj i figure oko njega, koji su odjek klasicizma *Arhanđela Mihaila* (slika 315); delo je istovremeno prilagođeno i aristokratskom idealu mozaika u crkvi San Vitale (slike 321 i 322) i odgovara njenim ravnim oblicima. Frontalno postavljenim figurama pod arkadom, kompoziciji koja vodi poreklo od sarkofaga, namenjena je dugovečnost: naći ćemo je na gotovo svim metalnim reljefima i duborezima od slonovače (naročito na koricama knjiga) u razdoblju romanike.

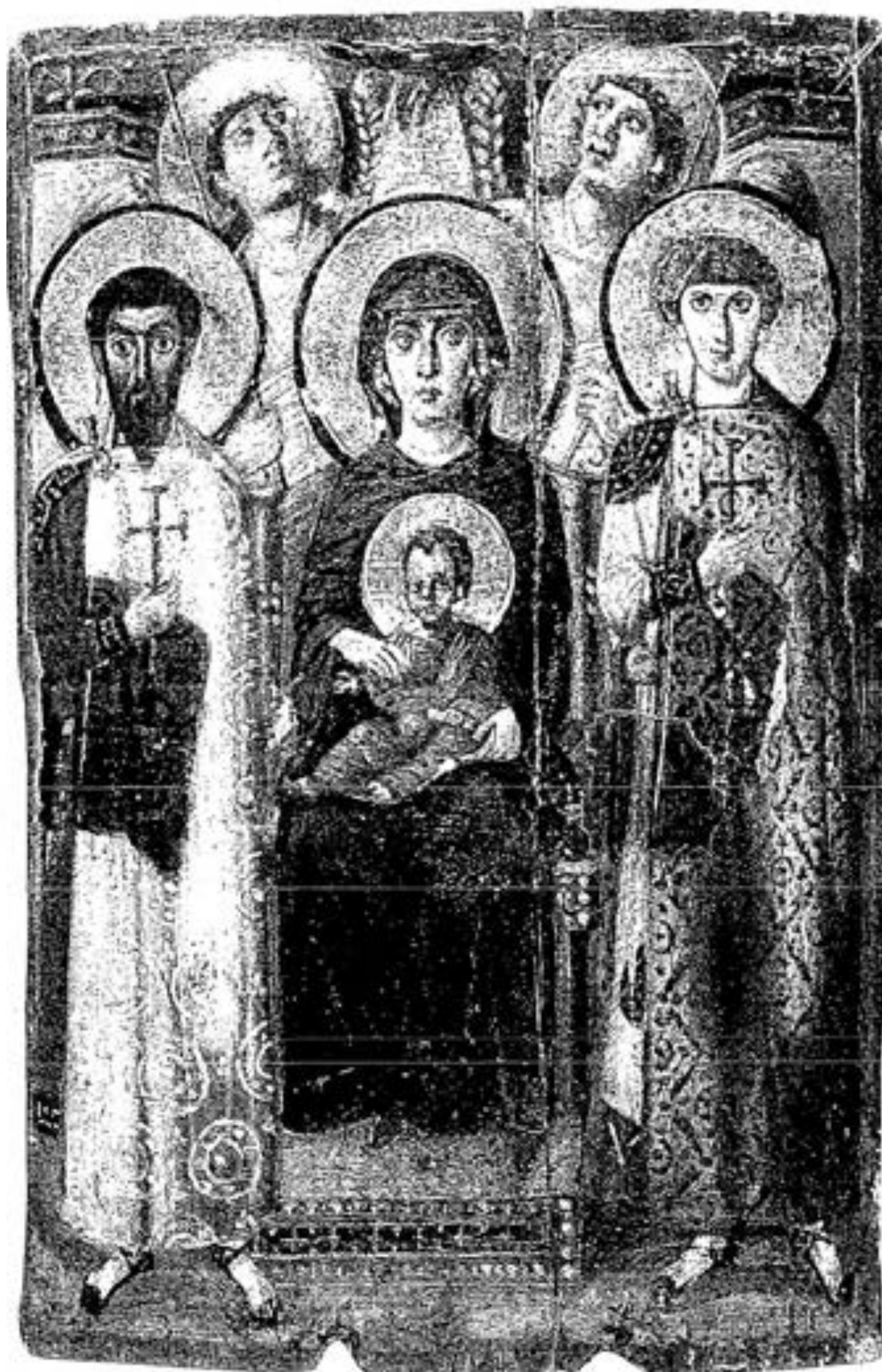
JUSTINIJANOV DIPTIH. Poslednje tragove klasicizma još možemo naći u divno izrezbarenom diptihu *Justinijana kao pobednika* (slika 330), koji potiče otprilike iz istog doba kao i presto, a slavi careve pobede u Italiji, severnoj Africi i Aziji. Tema je prevod alegorijskih scena s oklopa *Avgusta iz Primaporte* (vidi sliku 265) na odgovarajući hrišćanski jezik. Lik Pobede pojavljuje se dva puta: ispod cara (desno) i kao statueta koju drži rimski general (levo); to se bez sumnje nalazilo na desnoj ploči koje više nema. Skiti, Indijci, čak i divlji lavovi i slonovi donose darove i odaju poštovanje caru, dok figura koja predstavlja Zemlju podupire Justinijanovu nogu, što označava njegovu vlast nad celim svetom. Kao pobedničkog generala carstva blagosilja ga s neba sam Hristos (obratite pažnju na sunce, mesec i zvezdu), čiji simbolični lik nose dva heraldički smeštena anđela. Uprkos datumu nastanka, zdepaste figure ne pripadaju klasičnom stilu.



329. *Maksimijanov presto.* Oko 547. godine. Slonovača na drvetu, 149,8 x 59,7 cm. Episkopski muzej, Ravena



330. *Justinijan kao pobednik.* Od oko 525. do 550. godine. Slonovača, 34,2 x 26,8 cm. Luvr, Pariz



331. *Bogorodica s detetom na prestolu između svetaca i anđela.* Kraj šestog veka. Enkaustika na drvetu, 68,5 x 49,2 cm. Manastir sv. Katarine, Sinajska gora, Egipat

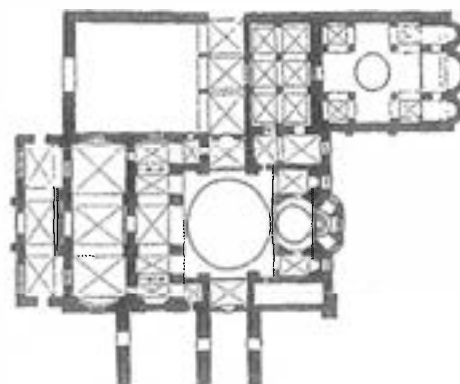
One podsećaju na reljefe Konstantinovog doba (slika 285), ali nose izrazito orijentalizujući pečat jer potiču iz istočnih provincija. Velika glava i Justinijanove istaknute crte lica kipte istom onom snagom kao i njegov borbeni konj. On je sve drugo nego smireni filozof, kakav je Marko Aurelije na konju (slika 279), njegov vremenski predak.

IKONE. Krajem šestog veka ikone – slike Hrista, Bogorodice na prestolu ili svetaca – počele su da se bore s relikvijama za primat kao predmeti poštovanja. Ikone su smatrane „portretima", i to je bilo razumljivo, jer su se takve slike u ranohrišćanskom periodu razvile iz grčko-rimskih portreta. Jedan od glavnih argumenata u prilog tome bilo je tvrđenje da se Hristos zajedno s Bogorodicom ukazao sv. Luki i dozvolio mu da ih naslika, i da su se i ostali portreti Hrista i Bogorodice čudesno pojavljivali na zemlji po božanskoj volji. Te prvobitne, „prave" svete slike bile su polazna tačka za kasnije čovekovom rukom slikane portrete. Malo se zna o njihovom poreklu, jer su primeri koji potiču iz vremena pre ikonoboračke krize vrlo oskudni (vidi str. 257). Od malog broja ikona koje su do sada otkrivene najviše nam kazuje *Bogorodica s detetom na prestolu između svetaca i anđela* (slika 331). Poput poznorimskih zidnih slika (vidi str. 203–208), one su kompilacija nekoliko stilova. Očigledna je veza ove slike s grčko-rimskim portretima, i to ne samo po upotrebi enkaustike, sredstva koje je posle ikonoboračke krize prestalo da se upotrebljava, već i po finim nijansama svetlosti i senke na Bogorodičinom licu sličnom licu dečaka na fajumskom portretu koji smo ranije prikazali (slika 293). S leve strane Bogorodice je sveti



332. Crkve manastira Hosios Luka (Sv. Luka iz Stira), Grčka. Početak jedanaestog veka

Teodor, a s desne sveti Đorđe koji podseća na ukočene Justinijanove pratioce na mozaiku u San Vitalu. Međutim, njihove glave su prevelike za lutkasta tela, što je karakteristično za rimsku umetnost (uporedi s personifikacijom Arkadije na slici 292), iako zbrčkane crte lica pokazuju da klasična tradicija više nije živa. Očigledno su likovi preslikani iz različitih izvora, pa to slikarstvo označava rani stadijum u razvoju ikona. Pa ipak, za konzervativnu tradiciju slikanja ikona karakteristično je da anonimni umetnik pokušava da bude što verniji izvoru kako bi sačuvao sličnost tih svetih ličnosti. Premda nije reč o upečatljivom ostvarenju samom po sebi, ono zavređuje našu pažnju: to je najraniji prikaz Bogorodice i deteta koji poznajemo. Naslednike tog načina prikazivanja neprestano ćemo susretati tokom istorije umetnosti.

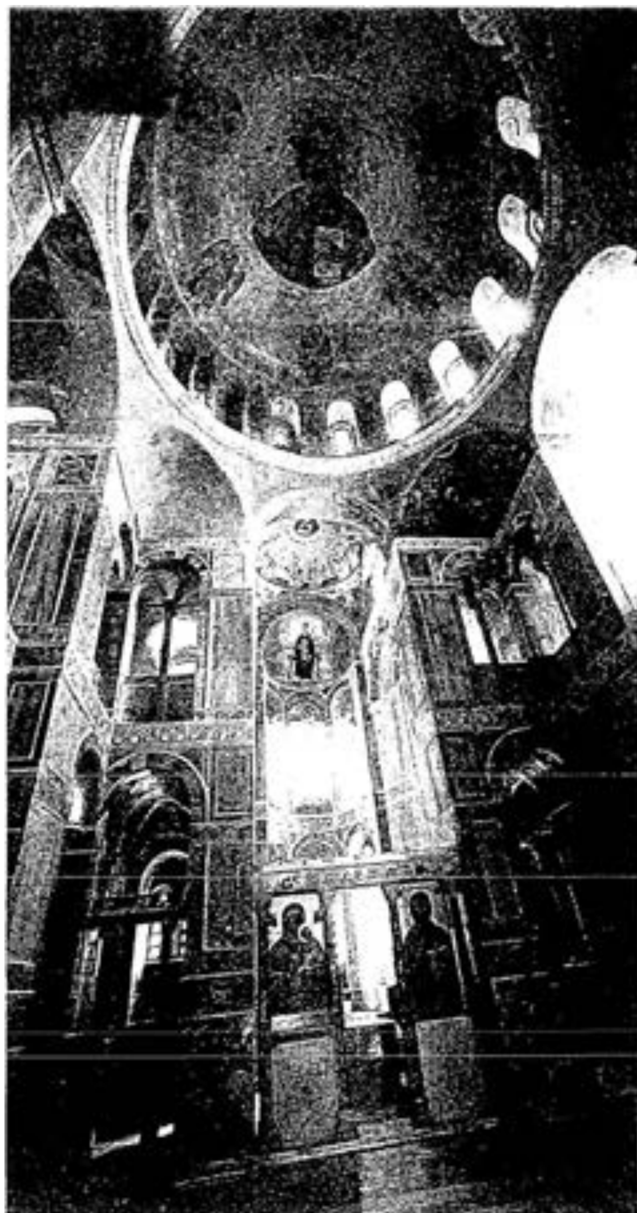


333. Osnova crkava manastira Hosios Luka (prema Dilu)

Umetnost srednjovizantijskog perioda

Posle Justinijanovog doba razvoj vizantijske umetnosti, ne samo slikarstva i skulpture nego i arhitekture, bio je prekinut zbog ikonoboračke krize koja je započela carskim ediktom iz 726. godine kojim se zabranjuju slike s religioznim sadržajem. Borba je trajala više od stotinu godina i podelila je narod na dva neprijateljska tabora. Ikonoborci (protivnici ikona) na čelu s carem imali su podršku uglavnom u istočnim provincijama a zalagali su se za doslovno tumačenje biblijske zabrane pravljenja likova jer ono vodi idolopoklonstvu. Njihove protivnike, ikonofile (ljubitelji slika), predvodili su kaluđeri iz zapadnih provincija, gde carski edikt uglavnom nije sproveden u delo. (Vidi Primarne izvore broj 20, str. 382. i br. 24, str. 383–384.) Koreni sukoba bili su veoma duboki. Na teološkom planu povlačili su za sobom i sporno pitanje o odnosu ljudskog i božanskog u Hristovoj ličnosti. U društvenom i političkom pogledu bili su odraz borbe za prevlast između crkve i države. Kriza je bila uzrok konačnog raskida između Katoličke i Pravoslavne crkve, premda su one službeno predstavljale jednu crkvu sve do 1054. godine, kad je papa izopštio istočnog patrijarha zbog jeresi.

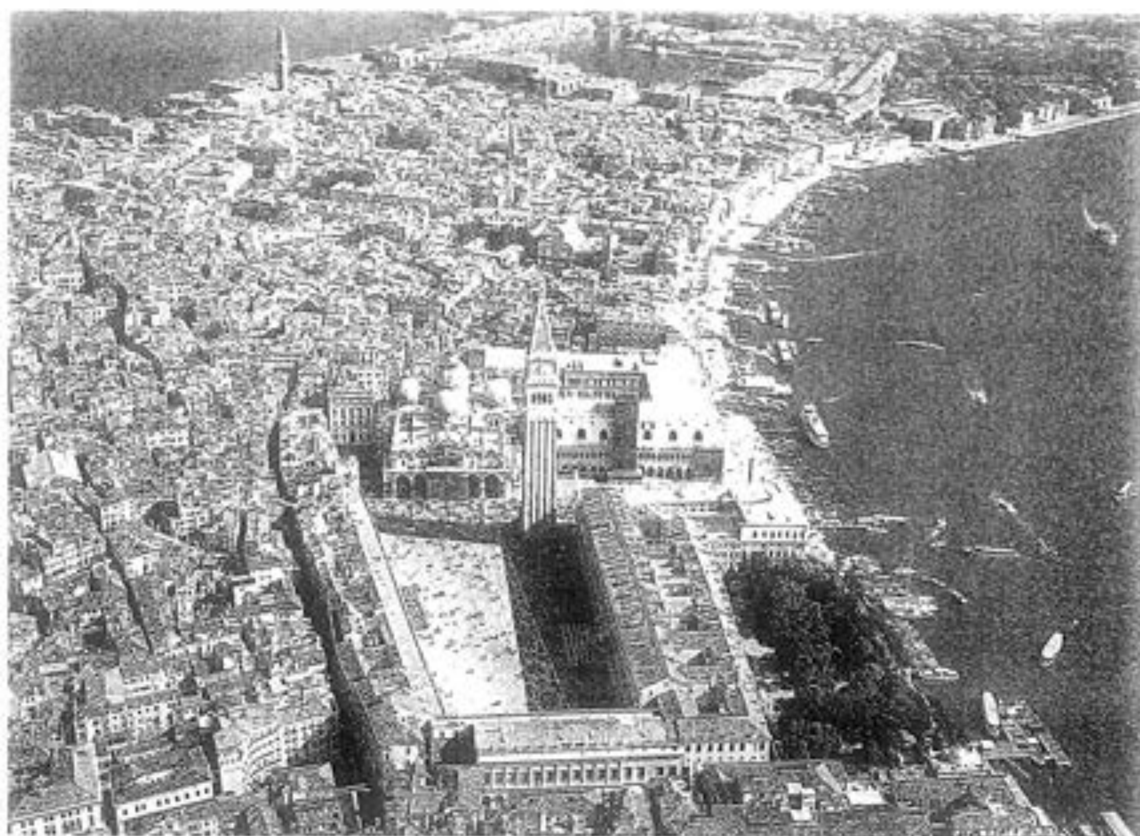
Da je kojim slučajem edikt sproveden u čitavom carstvu, on bi sigurno vizantijskoj crkvenoj umetnosti zadao smrtonosan udarac. Iako je uspeo da u velikoj meri smanji obim izrade svetih slika nije mogao da je u potpunosti iskoreni, tako da se ona veoma brzo oporavila posle pobede ikonofila 843. godine na čelu s caricom Teodorom. Predvođena Vasilijem I Makedonskim, obnova je trajala od kraja devetog do jedanaestog veka.



334. Unutrašnjost Katolikona, Hosios Luka

MANASTIRSKA ARHITEKTURA. Vizantijska arhitektura nikad više nije stvorila građevinu koja bi se mogla meriti sa Sv. Sofijom. Crkve izgrađene posle ikonoboračke krize bile su skromnih dimenzija, a odisale su manastirskim, a ne carskim ili gradskim duhom. Većina je bila sagrađena za male grupe kaluđera koji su hteli da žive na usamljeničkim mestima. Uobičajena osnova je grčki krst (tj. krst s kracima podjednake dužine), upisan u kvadrat kome je s jedne strane pridodat narteks, a s druge apsida (ponekad i kapele sa svake strane). Glavna karakteristika konstrukcije jeste kupola na kvadratnoj osnovi. Ona često počiva na valjkastom ili osmougaonom tamburu s visokim prozorima, čime se uzdiže još više iznad same građevine, kao što je slučaj s dvema manastirskim crkvama u mestu Hosios Luka u Grčkoj (slike 332–334). One pokazuju i druge karakteristike kasnije vizantijske arhitekture: težnju ka raskošnijoj spoljašnjosti, za razliku od krajnje strogosti koju smo ranije zapazili (uporedi sa slikom 317), i sklonost ka izduženim oblicima. Ali pravi utisak o njihovoj vertikalnosti stiče se tek kad se uđe u crkvu (slika 334 prikazuje unutrašnjost Katolikona koji vidimo levo na slikama 332 i 333). Visoki, uski prostorni odeljci deluju zbijeno, gotovo stisnuto, ali to osećanje naglo nas napušta kad podignemo pogled prema blistavoj svetlosti koja se širi prostorom ispod kupole.

SVETI MARKO, VENECIJA. Najveća i najraskošnije ukrašena crkva tog perioda koja se sačuvala do danas jeste crkva sv. Marka u Veneciji, započeta 1063. godine. Današnja građevina rađena je po uzoru na crkvu Svetih apostola u Carigradu koju je bio obnovio Justinijan posle Nikejske bune, ali kasnije je srušena. Zamenila je dve ranije crkve istog imena koje su stajale na istom mestu. Venecijanci su dugo vremena bili pod vlašću Vizantije, pa su i umetnički ostali zavisni od Istoka još dugo nakon što su postali nezavisna politička i trgovačka sila. Crkva sv. Marka ima takođe osnovu grčkog krsta upisanog u kvadrat, ali ovde je osim centralne kupole i svaki krak krsta naglašen posebnom



335. Sv. Marko (pogled iz vazduha), Venecija. Započeta 1063. godine



336. Unutrašnjost crkve sv. Marka. Venecija



337. Saborna crkva sv. Vasilija, Moskva 1554–1560.



338. *Bogorodica s detetom na prestolu.* Oko 843–867. Mozaik. Sv. Sofija, Carigrad

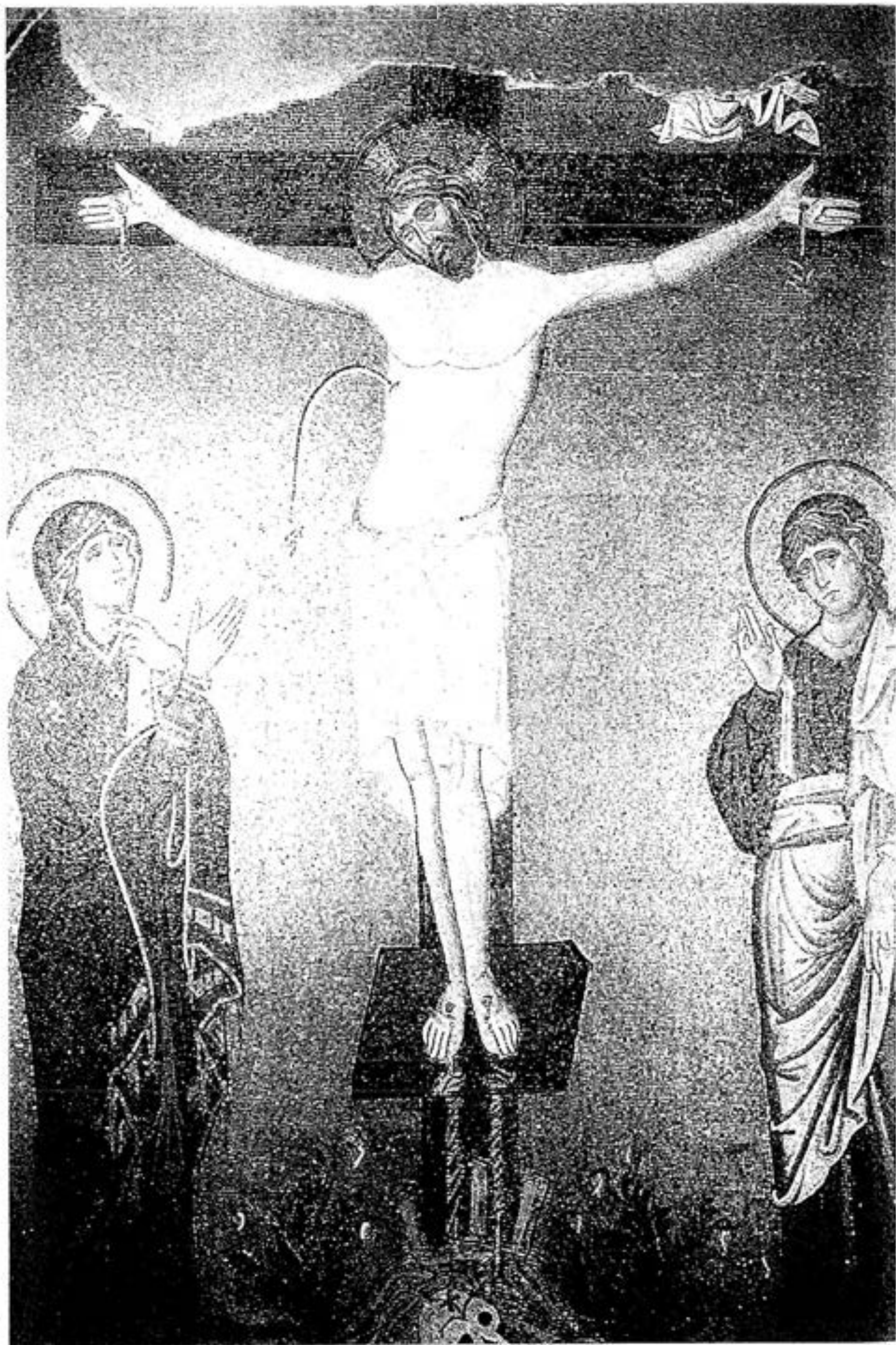
kupolom (slike 335 i 336). Te kupole nisu uzdignute na tamburima, nego su obložene drvenim glavičastim krovovima koji su pokriveni pozlaćenim bakarnim limom. Na vrhu su imale ukrasne lanterne pa su izdaleka izgledale više i upadljivije, te su bile izvrstan orijentir za pomorce. Prostrana unutrašnjost, čuvena zbog svojih mozaika, pokazuje da je bila građena za mnogobrojne građane velike metropole, a ne samo za malu manastirsku zajednicu, kao crkve u mestu Hosios Luka.

SV. VASILIJE, MOSKVA. Vizantijska arhitektura s pravoslavnom verom proširila se sve do Rusije. Tu je osnovni tip vizantijske crkve doživeo neverovatan preobražaj zbog potrebe drveta kao građevinskog materijala. Najčuvenije delo tog umetničkog preobražaja jeste Saborna crkva sv. Vasilija blizu Kremlja u Moskvi (slika 337). Izgrađena za vreme vladavine Ivana Groznog, ona je isto tako neosporno ruska kao što je to bio i taj izuzetni vladar. Kupole, kojih ima mnogo, postale su fantastične konstrukcije nalik na kule, a oslikane su živim bojama kao i čitava građevina.. Ukupni utisak vrlo je snažan. Crkva odiše čudesnom atmosferom koja potiče iz još strože i suzdržanije čudesnosti koja obeležava vizantijsku arhitekturu.

PRAVOSLAVNA OBNOVA. Ne možemo pouzdano da utvrdimo na koji se način održala vizantijska umetnička



339. *David sastavlja psalme,* iz Pariskog psaltira, oko 900. godine 36 x 26 cm. Nacionalna biblioteka, Pariz



340. *Raspeće,* jedanaesti vek, mozaik, manastirska crkva u Dafnima, Grčka



341. Mozaici u kupoli, jedanaesti vek, manastir u Dafnima, Grčka

tradicija od početka osmog do sredine devetog veka, ali je činjenica da se održala. Neposredni dokaz je mozaik *Bogorodica i dete na prestolu* u Sv. Sofiji (slika 338). Znamo da je izveden između završetka ikonoboračke krize 843. godine i 867. godine, kad je bio prikazan prilikom proslave pobede pravoslavlja. Tesno je povezan s najranijom ikonom na istu temu (vidi sliku 331). Značajno je da se finoća oblikovanja i boja nastavljaju na najbolju tradiciju rane vizantijske umetnosti. A što je najvažnije, postoji neka nova ljudskost u punoći likova, u opuštenijim stavovima i prirodnijem izrazu lica, kakve ranije nismo susretali.

KLASIČNA OBNOVA. Vasilije I otvorio je u Carigradu univerzitet koji je doveo do zapanjujuće obnove klasične nauke, književnosti i umetnosti. To novo interesovanje za prošlost pomaže da shvatimo obnovu poznih klasičnih motiva u umetnosti srednjovizantijskog perioda. *David sastavlja psalme* (slika 339) jedna je od osam scena naslikanih preko čitave stranice takozvanog *Pariskog psaltira.* Scene koje ilustruju Davidov život predstavljaju nam psalme (za koje se veruje da ih je sastavio David). Psaltir je verovatno iluminiran oko 900. godine, iako smo u neodoljivom iskušenju da ga smestimo u starije doba. Ne samo da prikazuje pejzaž koji nas podseća na pompejanske zidne slike nego su i figure rađene prema rimskim uzorima. Umesto Davida možemo da zamislimo Orfeja koji svojom muzikom opčinjava divlje životinje, a njegova pratnja još više nas iznenađuje jer su to redom alegorijske figure koje nemaju nikakve veze s biblijom: mlada žena kraj Davida je Melodija, ona druga koja se stidljivo krije iza stepenica je Odjek, dok muška figura sa stablom drveta personifikuje Vitlejemsku goru. Neki kvaliteti stila, kao što je apstraktna cikcak šara nabora na draperiji koja pokriva Melodijine noge, odaju kasni datum postanka slike.

DAFNI. *Pariski psaltir* odražava gotovo antikvarsko oduševljenje za tradiciju klasične umetnosti. Ali takva direktna oživljavanja događaju se veoma retko. Najčešće se klasicizam skladno uklapa u oduhovljeni ideal ljudske lepote, kao što smo videli u umetnosti Justinijanovog doba. Među tim delima posebno mesto zauzima mozaik *Raspeće* u grčkoj manastirskoj crkvi u Dafnima (slika 340). Ovo delo je dublje prožeto klasičnim kvalitetima nego *Pariski psaltir,* ali je ipak potpuno hrišćansko. Nema pokušaja stvaranja realističkog prostornog okvira, a kompozicija ima uravnoteženost i jasnoću koje su istinski monumentalne. Klasična je i dostojanstvenost figura kao kod statua koje izgledaju neverovatno prirodno i otmeno u poređenju s Justinijanovim mozaicima u crkvi San Vitale (slike 321 i 322).

Najznačajnije klasične odlike ovih figura jesu na emocionalnom a ne na fizičkom planu. Pokreti i izraz lica odaju uzdržanu i uzvišenu patnju kakvu srećemo u grčkoj umetnosti petog veka pre n. e. (vidi str. 146–148). Ne možemo reći kada i gde se prvi put pojavilo tumačenje Hrista kao bogočoveka, ali se čini da je to bilo uoči izbijanja ikonoboračke krize i da je dostiglo vrhunac u doba dinastija Duka i Komnen koje su vladale Vizantijom od sredine jedanaestog do kraja dvanaestog veka. Ima, svakako, i nekoliko ranijih primera, ali nijedan od njih ne ostavlja utisak na gledaoca i ne pobuđuje tako snažna osećanja kao *Raspeće* iz Dafna.



342. *Hristovo rođenje,* jedanaesti vek, Hosios Luka. Mozaik



343. *Oplakivanje.* 1164, freska, Sv. Pantelejmon, Nerezi kraj Skoplja, Makedonija

Možda je najveće dostignuće vizantijske umetnosti upravo vizuelizacija ove crte saosećanja prema Hristu, budući da takvo gledanje nije bilo svojstveno ranohrišćanskoj umetnosti. Ona je naglašavala Hristovu božansku mudrost i moć, a ne njegovu žrtvu, i zato je Raspeće slikano vrlo retko, i to bez izraženog patosa. Uprkos ovakvom isticanju Hrista stradalnika, slike Pantokratora (vladara vasione), kakvog smo videli na *Sarkofagu Junija Basa* i iznad apside San Apolinare in Klase (slike 312 i 302), i dalje su sačuvale svoju važnost. Iz središta veličanstvene kupole u Dafnima gleda nas uzvišena slika Hrista Pantokratora, izrađena u mozaiku na zlatnoj pozadini (slika 341), a njegove ogromne dimenzije još više ističu male figure šesnaestorice starozavetnih proroka naslikane između prozora kupole.(Vidi Primarne izvore br. 25, str. 384.) Iako mu je uzor Zevsov lik, Hristov zreli, bradati lik prvi put je prema legendi bio definisan u šestom veku u mandilionu, „nerukotvorenom liku" na ubrusu koji je Hristos poslao kralju Avgaru. To će biti polazište za kasniju legendu o čudesnoj ikoni koja se pojavila na ubrusu (*sudarijumu*) sv. Veronike (*vera icona,* tj. nerukotvorena slika). Zbog uverenja u istorijsku autentičnost bradatog Hristovog lika, on će ubrzo u likovnoj umetnosti zameniti lik Hrista kao mlađanog filozofa.

U uglovima kupole nalaze se četiri scene koje otkrivaju Hristovu božansku i ljudsku prirodu: Blagovesti (levo dole), zatim (u smeru suprotnom od kazaljke na satu) slede Rođenje, Krštenje i Preobraženje. Ciklus predstavlja teološki program savršeno u skladu s geometrijskim odnosom slika. Sličan strogi red vlada i u rasporedu tema u čitavoj unutrašnjosti crkve. Osnovni plan verovatno potiče iz doba Vasilija I koji je naručio da se oslika crkva Nea (nova crkva) i Apostolska crkva u Carigradu, koje su kasnije uništene.

HOSIOS LUKA. Vizantijska umetnost je nekako uspela da sačuva ove i druge biblijske motive iz starohrišćanskih vremena. U jedanaestom veku oni su doživeli preporod, tokom koga su ponovo istražene njihove narativne i likovne mogućnosti. *Hristovo rođenje* (slika 342) iz crkve Hosios Luka koje koristi istu kompoziciju kao i slika u Dafnima (ali joj vremenski prethodi i bolje je sačuvana), složenije je od ranijih prikaza. Umesto da se jednostavno usredsredi na Bogorodicu i malog Hrista, umetnik je pribegao kontinuiranom pripovedanju u koje je uključio ne samo žene koje kupaju novorođenče već i veliki broj anđela, kao i temu Sveta tri mudraca sa istoka i Poklonjenje pastira. Velika raznolikost stavova i izraza daje sceni jak dramski naboj. Uprkos šematičnosti, slika brdovitog predela pokazuje novo zanimanje za iluzionistički prostor. Ovde jedino nedostaje nežna razmena pogleda i pokreta, što je najdragocenija baština mozaika u Dafnima.



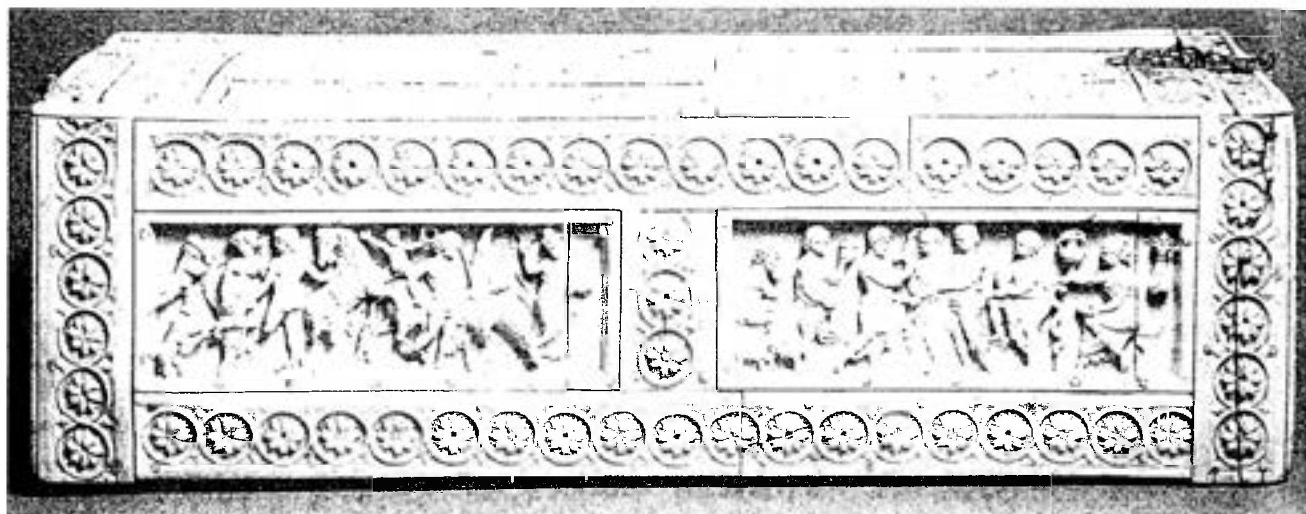
344. *Hristos u Getsimanskom vrtu*, oko 1183, mozaik. Katedrala u Monrealeu, Italija

NEREZI. Naglasak na ljudskim sadržajima u sakralnim temama dostiže vrhunac na freskama u crkvi sv. Pantelejmona u Nerezima, kraj Skoplja u Makedoniji. Podigli su je članovi kraljevske porodice, a ukrasila ju je grupa umetnika pozvana iz Carigrada. Još od početka vizantijske umetnosti zidno slikarstvo bilo je manje skupa alternativa mozaicima koji su imali prednost kad god je to bilo moguće. Najbolji slikari potpuno su prihvatili novi stil, a u nekim slučajevima čak su uzimali slobodu uvođenja sopstvenih novina. Umetnik koji je dobio zadatak da naslika *Oplakivanje Hrista* (slika 343) bio je pravi majstor koji je i sam doprineo najnovijim dostignućima. Umesto nežne tuge *Raspeća* u Dafnima, dostigao je gotovo nepojmljivu emotivnu snagu. Stil je i dalje isti, ali je njegova izražajnost naglašena suptilnim prilagođavanjima u odnosima i linijama. Čini se da je i sama tema novijeg datuma jer nije poznata u ranijoj vizantijskoj umetnosti. Čak i više nego u slučaju *Raspeća* u Dafnima, ona vodi poreklo iz klasične umetnosti: iz Durovog *Eosa i Memnona* (slika 145), na koji podseća i kompozicijom i atmosferom. Pa ipak, ništa nije bilo tako snažno kao Bogorodičin očaj nad mrtvim sinom ili duboka tuga sv. Jovana koji drži beživotnu Hristovu ruku. Stupili smo u novi svet – svet religioznih osećanja – koji će Zapad nastaviti da istražuje.

MONREALE. Vizantijski stil ubrzo se preselio u Italiju, gde je nazvan „grčkim stilom" i gde je snažno uticao na gotičko slikarstvo (vidi str. 362–363). Ponekad je iz Carigrada stizao putem minijaturnih mozaičnih diptiha, ali češće su ga prenosili sami putujući umetnici koji su dolazili iz Vizantije. Najpre se pojavio na Siciliji, koja je svojevremeno pripadala Vizantiji, zatim muslimanima, od kojih su je 1091. godine preuzeli Normani. Novi stil javlja se u svim crkvama i manastirima izgrađenim u glavnom gradu ostrva, Palermu. Normanski kraljevi smatrali su sebe ravnopravnim s vizantijskim carevima, pa su pozivali brojne umetnike iz Carigrada da im mozaicima ukrase njihove reprezentativne verske građevine. Mozaici katedrale u Monrealu bili su izvedeni poslednji, i to u savremenom vizantijskom stilu, premda je izbor i raspored tema sasvim zapadnjački. *Hristos u Getsimanskom vrtu* (slika 344) zapanjujući je nagoveštaj El Grekovog pristupa istoj temi (vidi sliku 17). Scena prikazuje božjeg anđela kako teši Hrista (gore); zatim on opominje Petra i usnule učenike (dole); kompozicija je zatvorena brdom u pozadini, tako da se dve epizode stapaju u jednu sliku. Još važnija od izvanredne kompozicije jeste pažnja poklonjena oblikovanju figura, od kojih je svaka mnogo individualnija nego ranije. Sve veća sposobnost umetnika u istraživanju pojedinosti karakterizacije označila je stepene napretka vizantijske umetnosti.



345. *Harbavilski triptih.* Kraj desetog veka. Slonovača, 24 x 28 cm. Luvr, Pariz



346. *Ifigenijina žrtva,* detalj s kovčežića od slonovače, deseti vek. Viktorija i Albert muzej, London

PREDMETI OD SLONOVAČE. Već smo spomenuli da su monumentalne skulpture posle petog veka potpuno nestale. Statue velikih dimenzija iščezle su iz vizantijske umetnosti s poslednjim carskim portretima, a kameni reljefi preostali su samo kao arhitektonski ornamenti (vidi sliku 327). Ali reljefi malih razmera, naročito oni od slonovače ili metala, i dalje su se izrađivali u velikom broju.

Njihovu izvanrednu raznolikost u sadržaju, stilu i nameni ilustruju dva ovde prikazana primera, a oba potiču iz desetog veka. Jedan je *Harbavilski triptih,* mali pokretni oltar s dva krila, kakve su visoki dostojanstvenici nosili sa sobom na putovanjima da bi se pred njima molili (slika 345). U gornjem delu središnje ploče vidimo Hrista na prestolu okruženog Bogorodicom i sv. Jovanom Krstiteljem koji za čovečanstvo mole božansko milosrđe. Dole je Jovan Krstitelj između četvorice apostola prikazanih strogo frontalno. To pravilo napušteno je jedino u gornjem nizu na krilima, gde iznenađujuće nalazimo odjeke klasičnog *kontraposta* u stavu dvojice unutrašnjih svetaca vojnika. Savršena otmenost ove minijaturne ikone podseća na stil *Raspeća* iz Dafna (slika 340).



347. *Bogorodica na prestolu,* kraj trinaestog veka, tempera na drvetu, 81,9 x 49,3 cm.
Narodna umetnička galerija, Vašington
Zbirka Endrua Melona

Drugi primer je kovčežić Veroli, nešto kasnijeg datuma, izrađen kao venčani dar, a iznenađuje to što je ukrašen scenama iz grčke mitologije. Još više od minijatura u *Pariskom psaltiru,* on ilustruje antikvarski vid vizantijskog klasicizma posle ikonoboračke krize. Tema, Ifigenijina žrtva, uzeta je iz čuvene Euripidove tragedije. Ploča upućuje na znatnu promenu stila koja se ogleda u dubini reljefa. Kompozicija – koja je i dalje prilično plitka – verovatno vodi poreklo od ilustrovanog rukopisa, a ne iz nekog skulptorskog izvora. Iako figurama nedostaje izraz tragičnog osećanja pa su svedene na nivo ornamentalne veselosti, ove figurice s karakterističnom kosom nalik na grožđe u likovnom smislu dosledno podražavaju umetnost antike.

Poznovizantijska umetnost

Vizantija je 1204. godine doživela težak poraz kad je vojska spremana za četvrti krstaški rat, umesto da ratuje protiv Turaka, napala i osvojila Carigrad. Tokom više od pedeset godina koje su usledile jezgro Istočnog rimskog carstva ostalo je u rukama Zapada. Vizantija će, međutim, prebroditi i taj poraz. Ponovo će 1261. g. u doba dinastije



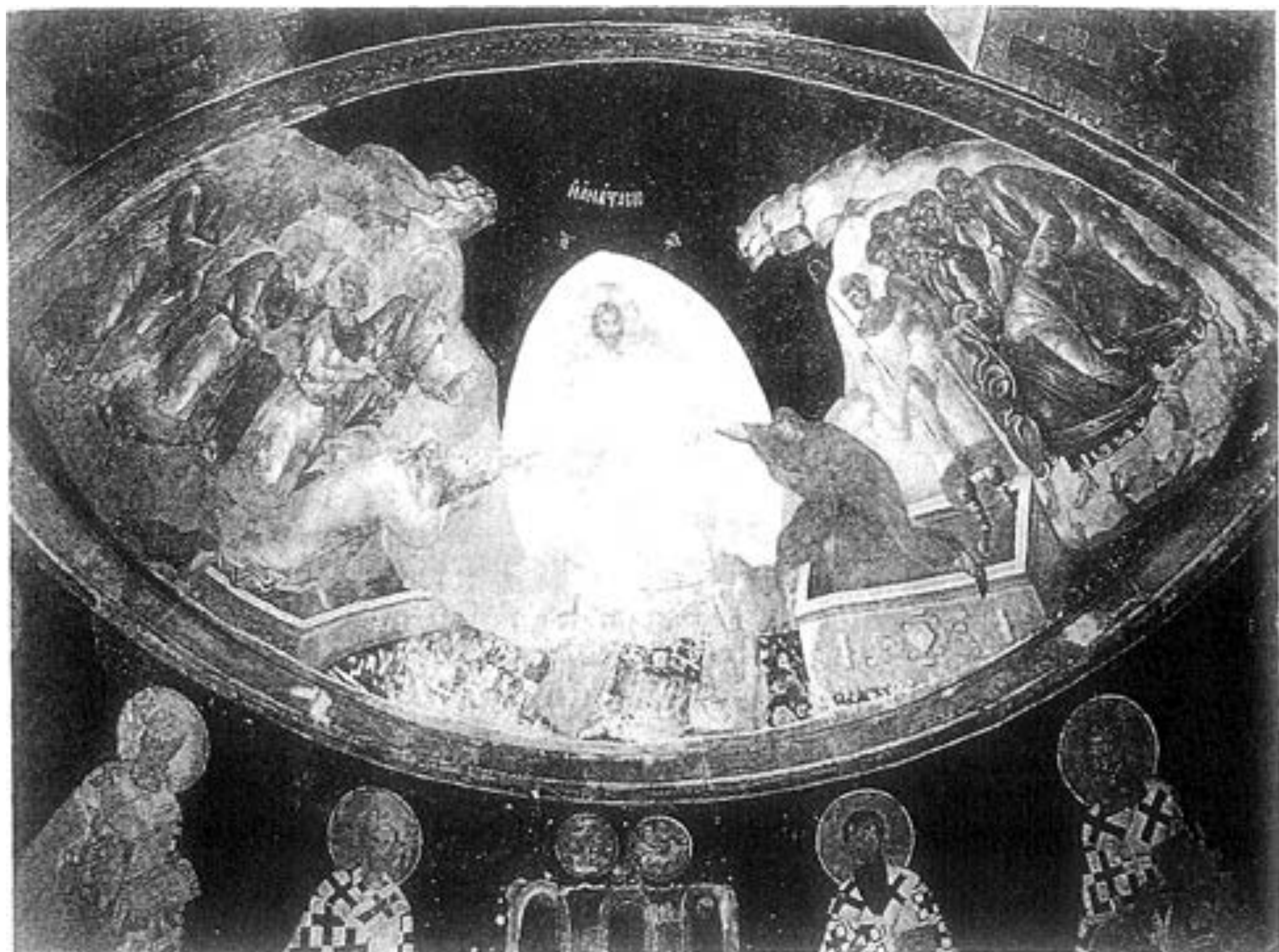
348. *Jelisaveta na bunaru,* oko 1310. g., mozaik, Kahrije džamija (crkva Sv. spasa u Hori), Carigrad

Paleologa uspostaviti suverenitet. Četrnaesti vek biće svedok poslednjeg procvata vizantijskog slikarstva koje će imati istaknuto i originalno sopstveno obeležje. A onda će 1453. g. Turci osvojiti Carigrad.

IKONE. Zbog velikog poštovanja ikona slikari su se morali pridržavati strogih formalnih pravila unutar kojih su neprestano ponavljali iste obrasce. Posledica toga je da je većina ikona uočljivija po izuzetnoj zanatskoj izradi nego po umetničkoj inventivnosti. *Bogorodica na prestolu* (slika 347), iako naslikana u trinaestom veku, odblesak je mnogo starijeg tipa ikone. Slika obiluje odjecima umetnosti srednjovizantijskog perioda: ljupka poza, blaga seta na Bogorodičinom licu, složena arhitektonska perspektiva prestola (koji izgleda kao minijaturna replika Koloseuma). Svi ti elementi, međutim, nekako su apstraktni. Uprkos perspektivnom skraćenju, presto ne ostavlja utisak trodimenzionalnosti, a obasjani delovi odeće izgledaju kao ukrasi u obliku sunčevih zraka nasuprot blagoj osenčenosti ruku i lica. Ukupni utisak nije ni površinski ni prostorni već providan, kao da je reč o vitražu. Oblici izgledaju kao da su osvetljeni odostrag. Zapravo, sjajna zlatna pozadina i zlatne svetlosne mrlje blistaju tako jarkim svetlom da čak ni senka nije sasvim neprovidna.

Sveprožimajuće nebesko zračenje je, prisetimo se, obeležje ranohrišćanskih mozaika (uporedi sa slikom 307). Sliku poput ove treba posmatrati kao estetski pandan mozaika u malom formatu, a ne kao nastavak tradicije antičkog slikarstva. Zapravo, neke od najvrednijih vizantijskih ikona upravo su minijaturni mozaici, a ne slike.

MOZAICI I ZIDNE SLIKE. Kahrije džamija (nekadašnja crkva Svetog spasa u Hori) u Carigradu sadrži najlepši sačuvan ciklus poznovizantijskih mozaika izrađenih između 1310.



349. *Silazak u had (Anastasis),* od oko 1310. do 1320. g., freska, Kahrije džamija (crkva Svetog spasa u Hori), Carigrad

i 1320. g. Oni su vrhunac humanizma koji je dostigla poznovizantijska umetnost uopšte, i to s razlogom: car Teodor Metohit koji je obnovio crkvu i platio za njeno ukrašavanje, bio je, kao i Konstantin VII, naučnik i pesnik. Raznolikost stavova i izraza koji su bez premca, a vidimo ih u sceni *Jelisavete na bunaru* (slika 348), pokazuje zanos Vizantinaca pripovedanjem priča. Pozadina koja je postala deo vesele priče, razvila se u celovit prikaz predela koji uključuje i iluzionistički slikane građevine. Ova scena ponovo vraća u život pejzažni stil koji je cvetao na svetovnim mozaicima šestog veka i koji je bio skoro iščezao u vekovima koji dele ta dva razdoblja. Takav iluzionizam poznajemo iz pompejanskog slikarstva, a sačuvan je i u rukopisima klasične obnove desetog veka (uporedi sa slikom 339).

Podjednako su upečatljive slike u nadgrobnoj kapeli pored Kahrije džamije. Zbog siromaštva koje je vladalo u tom suženom carstvu često se izvode zidne slike umesto mozaika, ali u Kahrije džamiji obe su tehnike ravnopravne. Na slici 349 reprodukujemo *Anastasis.* (Slika prikazuje tradicionalnu vizantijsku predstavu te teme, tj. događaja koji prethodi Hristovom vaskrsenju, a koji zapadni hrišćani nazivaju Hristovim silaskom u limb – predvorje pakla – radi spasavanja duša pravednika). Spasitelj okružen sjajnim oreolom (mandorlom) pobeđuje satanu i ruši vrata pakla i izvodi Adama i Evu iz hada. (Obratite pažnju na satanu vezanog uz Spasiteljeve noge usred neverovatnog nereda). Zapanjujuća je dramska snaga ove središnje grupe koju ne bismo očekivali na osnovu onoga što smo do sada videli od vizantijske umetnosti. Hristos se kreće neverovatno energično, izvlačeći Adama i Evu iz groba tako snažno da se čini kao da lete kroz vazduh – što je vrlo impresivna slika pobedničkog božanskog duha. Takav dinamizam bio je sasvim nepoznat u ranijoj vizantijskoj umetničkoj tradiciji. Nastala u četrnaestom veku, dakle osam stotina godina posle Justinijana, kad se ta tema prvi put pojavila, ona pokazuje da je vizantijska umetnost još uvek očuvala svu svoju stvaralačku moć.

DRUGO POGLAVLJE



UMETNOST RANOG SREDNJEG VEKA

Nazivi istorijskih razdoblja imaju istu sudbinu kao i nadimci ljudi. Kad se jednom uvreže, gotovo ih je nemoguće promeniti, iako možda više uopšte ne pristaju. Oni koji su skovali naziv *srednji vek* imali su na umu „mračan" hiljadugodišnji period između petog i petnaestog veka. Smatrali su ga praznim periodom koji se „uvalio" između antičke starine i njene obnove – evropske renesanse. Od tada se naše mišljenje o srednjem veku potpuno promenilo: na njega ne gledamo više kao na „mračno doba", nego na doba velikih kulturnih promena i značajne stvaralačke aktivnosti. Već smo napomenuli da se u dva veka koja razdvajaju Justinijanovu smrt i vladavinu Karla Velikog gravitacijsko središte evropske civilizacije preselilo iz Sredozemlja na sever Evrope gde se stvarala privredna, politička i duhovna osnova za nastupajući srednji vek. U dva veka nastala su i neka važna umetnička dela koja ćemo prikazati dalje u tekstu.

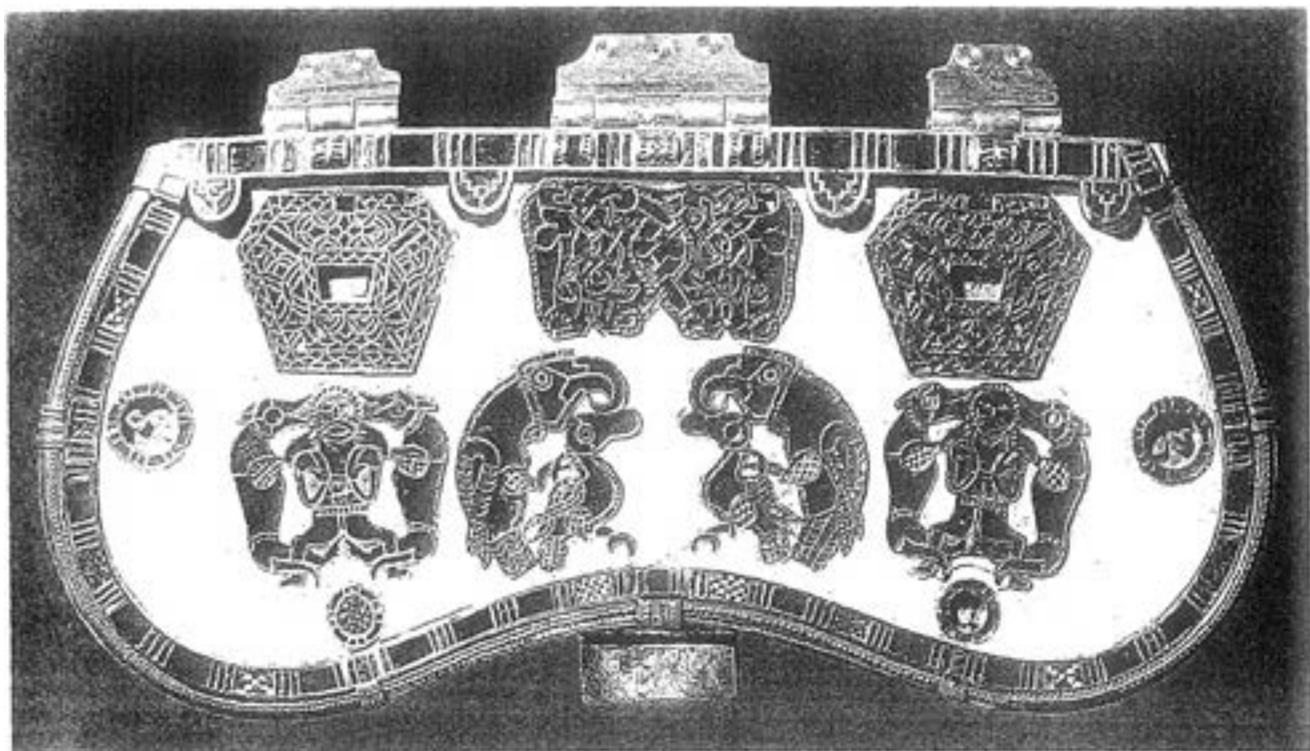
Keltsko-germanski stil

ŽIVOTINJSKI STIL. Keltsko-germanski stil nastao je kao posledica velikih seoba naroda koje su usledile posle propasti Rimskog carstva. Kelti su naselili područja današnje jugozapadne Nemačke i istočne Francuske koju će Rimljani kasnije nazvati Galijom. Tokom drugog milenijuma pre naše ere Kelti su se proširili po većem delu Evrope i Male Azije, gde su se sukobili s Grcima (vidi stranicu 158). Pod pritiskom obližnjih germanskih naroda koji su nadirali iz baltičkog područja, oni su u četvrtom veku prešli Lamanš, naselivši se u Britaniji i Irskoj, gde će im se u petom veku pridružiti Angli i Saksonci iz današnje Danske i severne Nemačke. Od 374. godine Huni, koji su iz srednje Azije nadirali prema Crnom moru, postaju ozbiljna pretnja Evropi: prvo su potisnuli Vizigote prema Zapadu, preko Dunava, u Rimsko carstvo, a onda su 415. pod vodstvom Atile (koji je živeo do 453) napali Galiju, pre nego što će se godinu posle toga obrušiti na sam Rim. Germanski narodi zajedno sa svojom nomadskim prtljagom doneli su staru i raširenu umetničku tradiciju nazvanu životinjski stil. Rane primere tog stila susreli smo u luristanskim bronzanim predmetima Irana i u skitskim zlatnim ukrasima iz južne Rusije (vidi 93. stranu i slike 107 i 108). Životinjski stil udružuje apstraktne i organske oblike, kao i formalnu disciplinu i maštovitost, a pod uticajem rafinirane obrade metala karakteristične za Kelte, stvoriće keltsko-germansku umetnost. Izvanredan primer tog „paganskog" stila jeste preklop torbice (slika 350) izrađene od zlata i emajla, nađene u Saton Hou, u grobu kralja istočne Anglije, koji je umro između 625. i 633. godine.

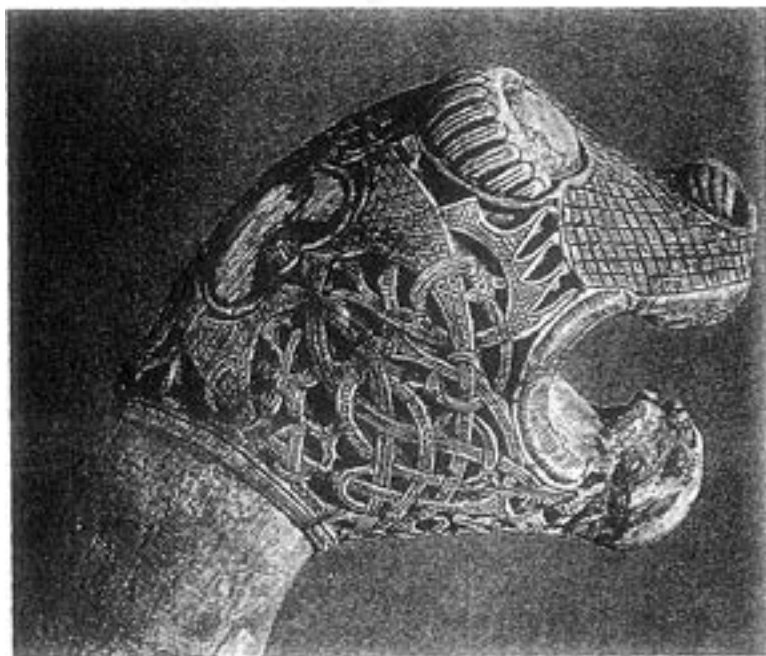
Na preklopu su dva para simetričnih motiva. Svaki ima nešto po čemu se razlikuje, što znači da ti motivi potiču iz različitih izvora. Motiv čoveka koji stoji između sučeljenih životinja ima zaista dugu istoriju – nalazimo ga u egipatskoj umetnosti 3.800 godina ranije (vidi sliku 50). Orlovi koji kljucaju patke podsećaju nas na slične parove životinja, mesožder–žrtva, prikazane na luristanskim bronzama. Naprotiv, središnji motiv iznad spomenutih novijeg je datuma. Sastoji se od životinja koje se bore, a njihovi repovi, noge i čeljusti nastavljaju se u isprepletane složene trake. Četvrti motiv (gore desno i levo), sastoji se od upletenih traka koje prave ornament, a nalazimo ga u rimskoj i ranohrišćanskoj umetnosti, naročito duž južne obale Sredozemnog mora. Međutim, na ideju da ih udruže sa životinjskim stilom došli su stvaraoci keltsko-germanske umetnosti malo pre izrade preklopa ove torbice.

Različiti metali i tehnike i njihova često savršena obrada glavno su izražajno sredstvo životinjskog stila. Takvi mali, trajni i vrlo traženi metalni predmeti brzo su prenosili oblike ovog stila ne samo u geografskom smislu nego i u tehničkom i umetničkom, i iz medijuma u medijum: od metala preneseni su na drvo, zatim na kamen, pa i na pigment u iluminacijama rukopisa.

Drveni primerci nisu, naravno, sačuvani u velikom broju. Većina njih potiče iz Skandinavije, gde je životinjski stil cvetao duže nego igde drugde. Divna životinjska glava na slici 351 zapravo je ukrasni završetak stepenica koji je pronađen, s mnogo drugih predmeta, u zakopanom vikinškom brodu u Osebergu u južnoj Norveškoj. Stub je vrlo složen, baš kao što su to i motivi na preklopu torbice iz Saton Hoa. Osnovni oblik glave vrlo je realističan, a isto tako i neke pojedinosti (zubi, desni, nozdrve). Ali površina je isprepletena geometrijskim motivima koji upućuju na



350. *Preklop torbice*, iz groba u Saton Hou. Između 625. i 633. godine. Zlato s granatima i emajlom, dužina 20,3 cm. Britanski muzej, London

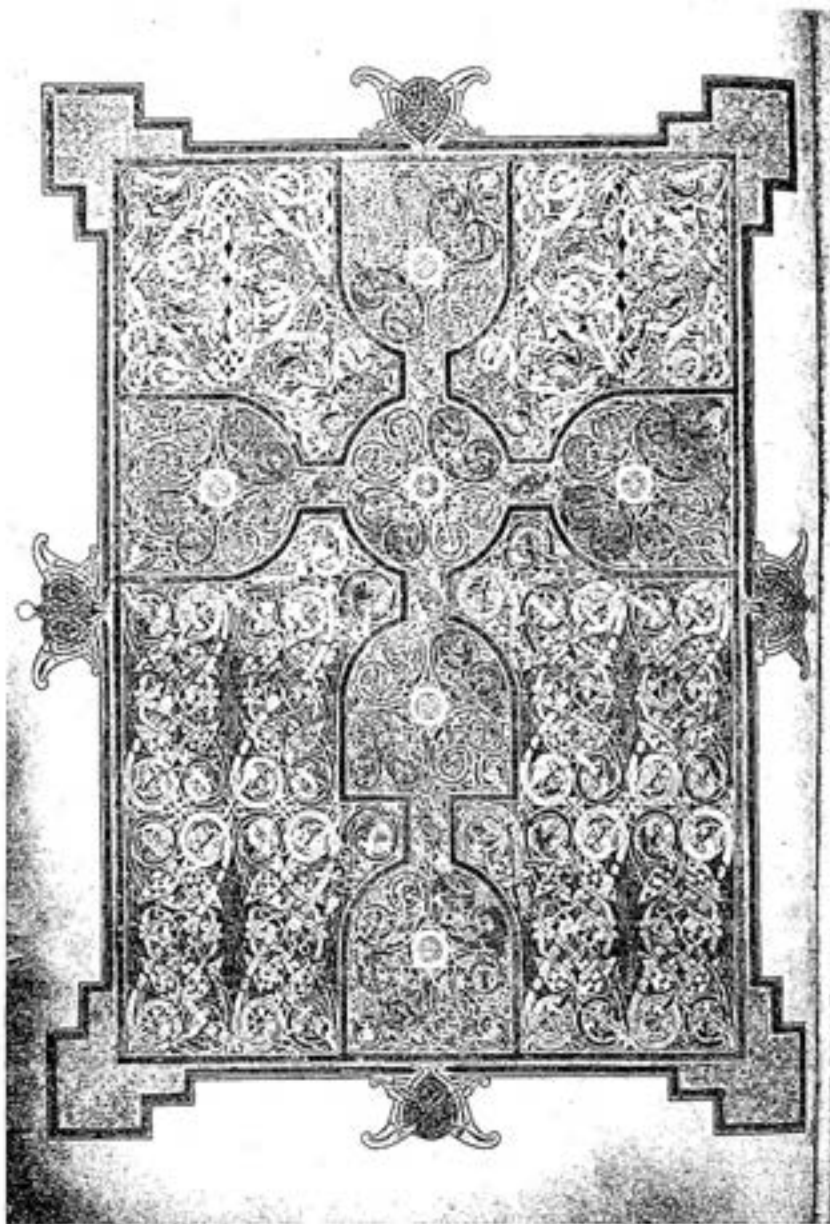


351. *Glava životinje*, s broda zakopanog u Osebergu. Oko 825. godine. Drvo, visina oko 12,7 cm. Institut za istoriju umetnosti i klasičnu arheologiju Univerziteta u Oslu, Norveška

tehnike obrade metala. Čudovišta koja reže, slično ovoj životinji, izdizala su se na pramcima vikinških brodova, što im je davalo obeležja mitskih morskih nemani.

Irsko-saksonski stil

Najranija hrišćanska umetnička dela nastala severno od Alpa odraz su nemačke verzije životinjskog stila. Ako želimo da shvatimo kako su nastala, moramo imati na umu važnu ulogu Iraca koji su u srednjem veku preuzeli duhovno i kulturno vođstvo u zapadnoj Evropi. Period šestog i sedmog veka zaslužuje naziv zlatnog doba Irske. Za razliku od svojih suseda, Engleza, Irci nisu nikada bili deo Rimskog carstva. Misionari koji su im u petom veku iz Engleske doneli jevanđelje, smatrali su irsko društvo varvarskim, po rimskim merilima. Irci su spremno prihvatili hrišćanstvo koje ih je povezalo sa sredozemnom civilizacijom, ali se nisu prisnije povezali s Rimom. Prihvatili su hrišćanstvo prilagodivši ga u velikoj meri duhu lokalne samostalnosti.

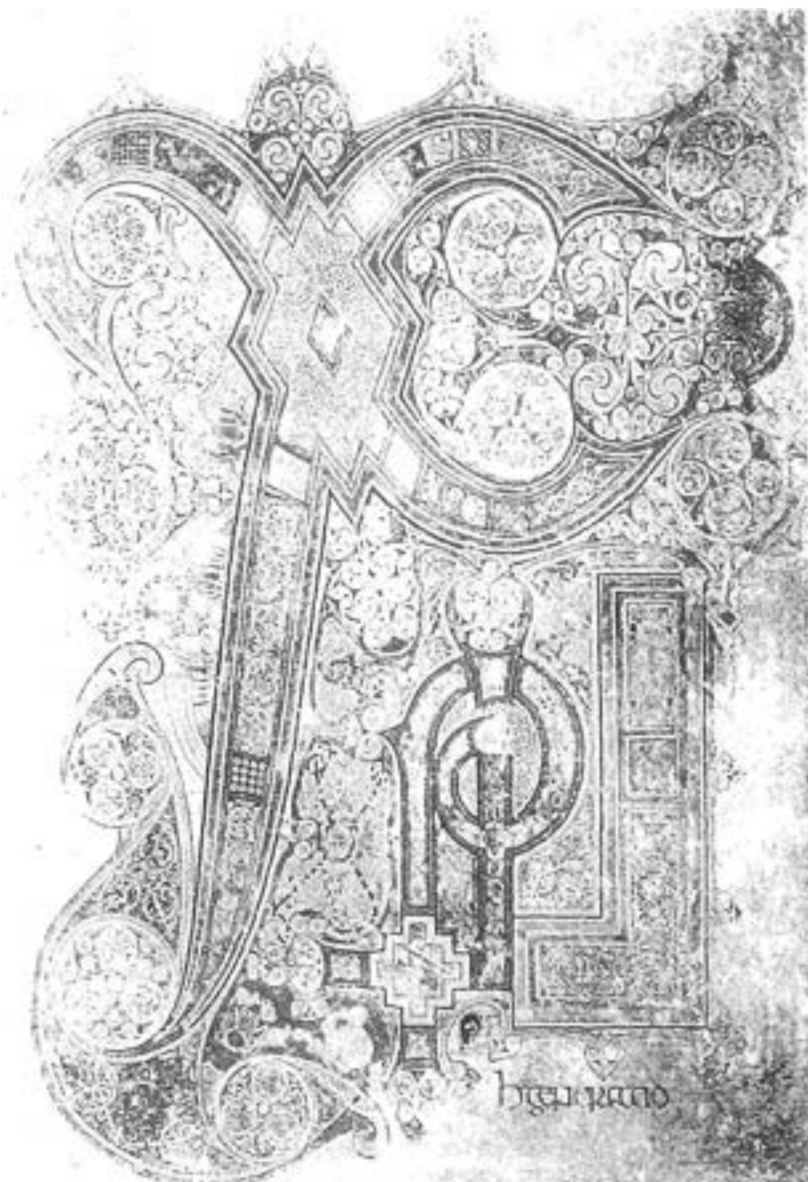


352. Stranica s krstom iz *Jevanđelja iz Lindisferna.* Oko 700. godine.
Tempera na tankom pergamentu, 34,3 x 23,5 cm. Britanska biblioteka, London

Institucionalni okvir rimske crkve, koji je u suštini imao gradska obeležja, nije odgovarao seoskom načinu života Iraca. Irski hrišćani radije su sledili primer pustinjskih svetaca iz Egipta i s Bliskog istoka koji su ostavili iskušenja velikih gradova i težili za postizanjem duhovnog savršenstva u pustinjskoj usamljenosti. Grupe ovakvih isposnika koje je povezivao ideal asketske discipline osnovale su prve manastire u Egiptu, a sada se to događalo i u Irskoj. Do petog veka manastiri su nicali sve do zapadne Britanije, ali jedino su u Irskoj uspeli da preuzmu upravljanje crkvom iz ruku episkopa.

Za razliku od egipatskih uzora, irski manastiri postali su centri učenosti i umetnosti. Misionarski žar terao je irske kaluđere da propovedaju veru neznabošcima i da osnivaju manastire, i to ne samo na severu Britanije nego i na evropskom kopnu, na području današnje Francuske i Austrije. Irski kaluđeri ubrzali su pokrštavanje Škotske, severne Francuske, Nizozemske i Nemačke. Oni su utemeljili i praksu po kojoj su manastiri postali središta kulture evropskih zemalja. Premda su manastire koje su osnovali Irci ubrzo preuzeli kaluđeri benediktinskog reda koji su se u sedmom i osmom veku širili prema severu, irski uticaj osećaće se u srednjovekovnoj civilizaciji još nekoliko stotina godina.

RUKOPISI. Da bi širili reč jevanđelja, irski manastiri morali su umnožavati Bibliju i druge hrišćanske knjige u mnogo primeraka. Njihovi manastirski skriptorijumi postali su ujedno i središta umetničkih nastojanja, jer se rukopis koji sadrži reč božju smatrao svetim predmetom, pa je i njegova vizuelna lepota morala da odražava važnost sadržine. Čini se da su irski kaluđeri poznavali ranohrišćanske iluminirane rukopise, ali i tu su, kao i na drugim područjima, razvili samostalni izraz, umesto da jednostavno podražavaju ponuđene uzore. Nisu ih mnogo zanimale slike koje ilustruju biblijske događaje, ali su zato mnogo truda ulagali u ornamentalno ukrašavanje rukopisa. Najlepši od tih rukopisa



353. Stranica s Hristovim monogramom iz *Knjige iz Kelsa.* Oko 800. godine. 33 x 24,1 cm. Biblioteka Koledža Triniti, Dablin

izrađeni su u irsko-saksonskom stilu, tj. u onom hrišćanskom obliku koji je izrastao iz paganske keltsko-germanske umetnosti i razvijao se i cvetao u manastirima koje su osnovali Irci u saksonskoj Engleskoj. (Vidi Primarne izvore broj 26, stranica 384.)

Stranica s krstom u *Jevanđelju iz Lindisferna* (slika 352) maštovito je i složeno delo od koga nam zastaje dah. Slikar-ilustrator koji je radio preciznošću jednog zlatara, ubacio je u polja geometrijskog okvira preplet sa životinjama, tako gust i pun uzdržane dinamike da životinje koje se bore na preklopu torbice iz Saton Hoa izgledaju vrlo jednostavno u poređenju s njim. Stiče se utisak kao da su ova čudovišta koja grizu i grebu iznenada savladana snagom Krsta. Da bi postigao taj efekat, umetnik je morao da radi vrlo disciplinovano i da poštuje „pravila igre". Prema tim pravilima, na primer, treba odvojiti organske oblike od geometrijskih, a iz polja sa životinjama svaka linija mora da postane deo životinjskog tela ako se samo potrudimo da je pratimo do polazne tačke. Postoje i druga pravila koja su previše složena da bismo ih ovde tumačili, a odnose se na simetriju, efekat slike u ogledalu, kao i na ponavljanje oblika i boja. Jedino pažljivim posmatranjem i snažnom usredsređenošću možemo da proniknemo u duh ovog čudnog i poput lavirinta zagonetnog sveta.

Irski rukopisi dostigli su svoj vrhunac stotinu godina kasnije *Knjigom iz Kelsa,* najbogatijim i najrazrađenijim kodeksom keltske umetnosti. Nekad je važio za „najvažniji spomenik zapadnog sveta", izrađen u manastiru na ostrvu Jona, ostao je nedovršen nakon što su ostrvo osvojili Vikinzi između 804. i 807. godine. Brojne stranice „*Knjige iz Kelsa*" predstavljaju vrhunac rane srednjovekovne iluminacije, a upućuju na najrazličitije uzore – od onih iz Sredozemlja do onih s Lamanša. Zasluženo slavni Hristov monogram (Hristov grčki monogram, hi–ro na slici 353) karakteriše isti motiv koji smo videli na stranici s krstom iz *Jevanđelja iz Lindisferna,* ali je ovde ublažena geometrijska krutost, a time i zabrana prikazivanja ljudskog lika. Ovde iznenada iz vrška slova H, koje ima grčki oblik X, izviruje prepoznatljivo ljudsko lice, a duž ose pojavljuju se tri krilata anđela. Grčko Ro, u obliku slova P, nekom čarolijom završava



354. *Simbol svetog Marka* iz *Jevanđelja iz Ehternaha.* Oko 690. godine. 32,4 x 26,4 cm. Nacionalna biblioteka, Pariz



355. *Raspeće,* deo knjižnog poveza (?). Osmi vek. Bronza, visina 21 cm. Irski narodni muzej, Dablin

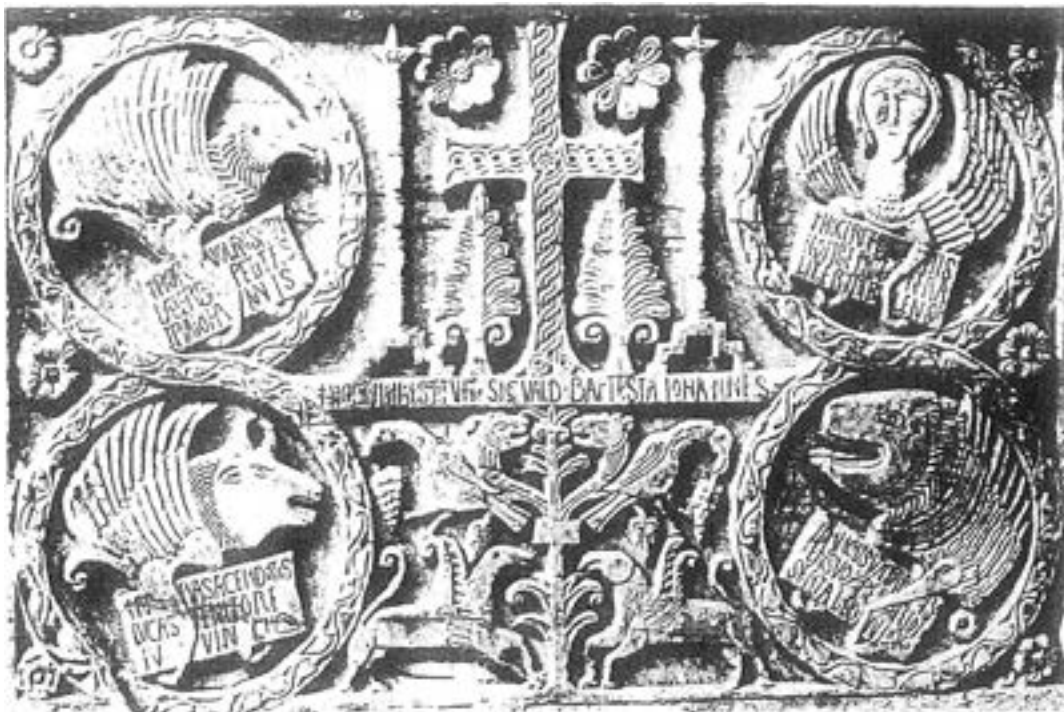
glavom kaluđera. Još nas više zapanjuje uvođenje sveta prirode. Tu se pojavljuju, gotovo prekrivene obiljem ukrasa (kao da se igraju skrivača), mačke, miševi, leptiri, čak i vidre koje love ribu. Nema sumnje da sve te životinje imaju neko nama još nepoznato simbolično značenje što opravdava njihovu prisutnost. Uza sve to, njihovo pojavljivanje doživljavamo kao iznenađenje.

Od likovnih motiva koje nalazimo u ranohrišćanskim rukopisima irsko-saksonski slikari-ilustratori zadržali su samo simbole četvorice jevanđelista, jer se oni lako mogu prevesti na ornamentalni jezik. Ti simboli – čovek (sveti Matej), lav (sveti Marko), orao (sveti Jovan) i vo (sveti Luka) – potiču iz Jovanovog Otkrovenja (Apokalipse), a jevanđelistima ih je pripisao sveti Avgustin. Lava svetog Marka u *Jevanđelju iz Ehternaha* (slika 354) – koji je podeljen na polja i oblikovan kao intarzije emajla na preklopu torbice iz Saton Hoa – karakteriše isti smisao za kretanje u obliku krive linije koji nalazimo na prepletima sa životinjama na prethodnoj ilustraciji. I ovde se divimo majstorski postignutoj ravnoteži između oblika životinje i geometrijskih motiva osnove na koju je ona položena (i koja u ovom slučaju nosi natpis *imago leonis – slika lava*).

S druge strane, keltski i germanski umetnici dugo nisu pokazivali zanimanje za ljudsku figuru. Bronzana ploča s *Raspećem* (slika 355), rađena verovatno za korice neke knjige, pokazuje stalnu usredsređenost umetnika na plošnost, čak i kad je reč o ljudskom liku. Iako je kompozicija ranohrišćanska, umetnik je preoblikovao ljudski lik u niz ukrasnih polja, tako da Hristova figura postaje lišena tela u najdoslovnijem smislu: glava, ruke, noge – sve su to odvojeni elementi, povezani sa središnjim motivom izrađenim od zavijenih, cikcak i isprepletenih traka. Jasno da postoji jaz između keltsko-germanske i sredozemne tradicije, ali umetnik koji je izveo *Raspeće* nije osećao potrebu da taj jaz i premosti.

Langobardski stil

Stanje je bilo slično u kontinentalnoj Evropi, kao i među Langobardima u severnoj Italiji. Nemački rezbar koji je izradio mermerni reljef na parapetu krstionice u katedrali u Cividaleu (slika 356) bio je isto tako zbunjen kao i irski umetnik pred problemom figurativne predstave. Simboli jevanđelista zaista su čudna bića. Ova četiri simbola imaju prednje noge poput pauka, a tela im se sastoje samo od glave, krila i (sa izuzetkom anđela) malog spiralnog repa. Očigledno da umetniku nije smetalo što narušava njihovu celovitost prisilno ih gurajući u kružne okvire kao u prokrustovske postelje. S druge strane, ploča u celini pokazuje umetnikov razvijeni smisao za ornamentaciju. Ravni, simetrični motiv efektan je ukras, kao da je reč o čipki. Možda je zaista nadahnut istočnjačkim ornamentima na tekstilu (uporedi sa slikom 116).



356. Parapetna ploča s natpisom patrijarha Zigvalda (762–776), verovatno klesana između 725. i 750. godine. Mermer, 91,3 x 152,3 cm. Krstionica katedrale u Čividaleu, Italija

KAROLINŠKA UMETNOST

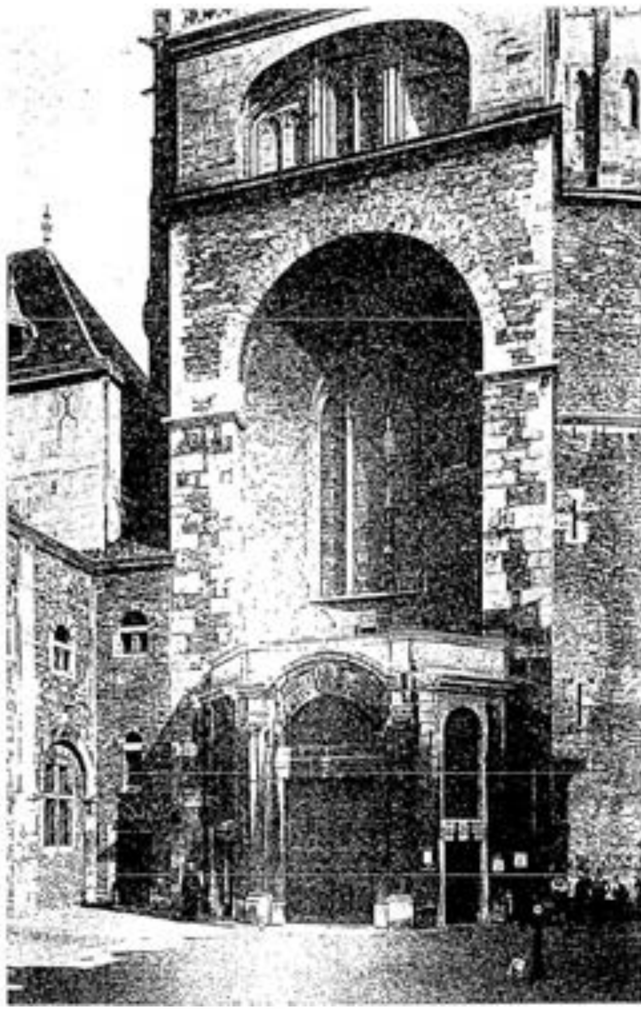
Kulturna dostignuća za vreme vladavine Karla Velikog pokazala su se kao daleko trajnija od njegovog carstva koje se počelo raspadati već pre njegove smrti 814. godine. I ova bi stranica izgledala drugačije bez njih, jer je štampana slovima čiji je oblik izveden iz pisma karolinških rukopisa. To što su ona danas poznata kao „rimska" upućuje na još jedan vid kulturnih reformi koje je podstakao Karlo Veliki, a to je sakupljanje i prepisivanje dela starorimske književnosti. Najstarije sačuvane tekstove brojnih klasičnih rimskih pisaca možemo naći u karolinškim rukopisima za koje se do skoro pogrešno verovalo da su rimski, pa je tako i njihovo pismo nazvano rimskim pismom.

Ovo zalaganje za očuvanje rimske starine bio je častoljubiv pokušaj da se unapredi obrazovanost dvora i sveštenstva, ali to je bio samo deo šireg programa reformi. Karlo je želeo da poboljša upravljanje nad svojim carstvom i dosegne hrišćanske vrednosti. Pred kraj života sazvao je na dvor sjajan skup najsvetlijih duhova carstva, uključujući Alkuina iz Jorka, najučenijeg čoveka onog doba, kako bi obnovili starorimsku nauku i osnovali pri svakoj katedrali i manastiru sistem škola. Sam car, koji je umeo da čita, ali ne i da piše, aktivno se uključio u obnovu koja se nije ograničila na puko skupljanje starina. U tome je u zavidnoj meri i uspeo. Zato se „karolinška obnova" može smatrati prvom i, na neki način, najvažnijom etapom istinskog sjedinjavanja keltsko-germanskog duha s duhom sredozemnog sveta.

Arhitektura

U srednjem veku reč *arhitekt* – koja potiče od grčke reči za graditelja, a rimski pisac Vitruvije u prvom veku daje joj moderni smisao projektanta i teoretičara – imala je različita značenja. Tokom osmog veka razlikovanje projektovanja i građenja, teorije i prakse postajalo je sve nejasnije. Posledica je bila ta da se reč do desetog veka praktično izgubila u Severnoj Evropi, pa je zamenjena nekim novim rečima, možda i zbog toga što su poslovi oko gradnje u novom cehovskom sistemu bili strogo odvojeni. Ako se ta reč i upotrebljavala, ona se odnosila ne samo na zidare, tesare i krovopokrivače već i na naručioce ili nadzornike gradnje. Poznati su nam neki primeri u kojima je čak i opat manastira bio njegov projektant. Stoga su se u projektovanju crkava sve više uzimale u obzir liturgijske i praktične potrebe. Na njihov konačni izgled, međutim, uveliko je uticao sam graditeljski postupak. Rimska graditeljska načela i građevinske tehnike (kao i upotreba cementa) bili su gotovo zaboravljeni; do njih su dolazili, i to opreznim eksperimentisanjem, samo graditelji tradicionalnog smera. Tako su, na primer, svodovi bili najjednostavnijeg oblika i malog raspona; ako su se uopšte i gradili, onda je to bilo samo iznad glavnog crkvenog broda.

Tek je oko 1260. godine sveti Toma Akvinski ponovo oživeo Aristotelovu definiciju arhitekte kao intelektualca koji osmišljava građevinu i rukovodi izvođenjem, za razliku od zanatlija koji je realizuju. Time je potvrdio promene u graditeljskoj praksi koje su se dogodile u poslednjih 150 godina. U istom veku je humanista Petrarka tom rečju



357. Ulaz u dvorsku kapelu Karla Velikog. Ahen, Nemačka. 792–805. godine

označavao umetnika koji je zadužen za projekat. Tako je potvrdio ono što je već bila uvrežena praksa u Firenci, gde su najpre slikar Đoto, a zatim skulptori Andrea Pizano i Frančesko Talenti bili zaduženi za gradnju katedrale (vidi str. 341). Odlučan korak napred učinjen je tek početkom petnaestog veka otkrićem Vitruvijevih spisa, koji su postali osnova renesansne teorije arhitekture.

DVORSKA KAPELA, AHEN. Ako posmatramo stvari u tom svetlu, još nam neobičnije izgleda čuvena dvorska kapela Karla Velikog (slike 357–359). Prilikom poseta Italiji upoznao je arhitektonske spomenike Konstantinovog doba u Rimu i Justinijanovog doba u Raveni. Smatrao je da njegova nova prestonica u Ahenu (koju je izabrao zbog izvora mineralne vode) mora odisati carskim dostojanstvom, pa je odlučio da izgradi isto tako upečatljive građevine. Dvorska kapela, koja je samo deo prostranog carskog kompleksa, delimično je nadahnuta crkvom San Vitale (vidi slike 317–320). Sličnost se ogleda pre svega u preseku (uporedi slike 359 i 319). Podići takvu građevinu na severu bio je težak poduhvat, a nadgledao ga je Ajnhard, provereni savetnik i biograf Karla Velikog. Iz Italije je trebalo doneti stubove i bronzane rešetke, a bilo je teško naći zidare vične radu u kamenu. Projekat Odona iz Meca (verovatno prvi arhitekta severno od Alpa koga znamo po imenu) nije nipošto replika crkve San Vitale, već njena snažna reinterpretacija, s masivnim stubovima i svodovima poput rimskih i geometrijskom jasnoćom prostornih elemenata veoma različitih od neodređenih prostora ranije građevine.

Zanimljiv je i Odonov plan zapadnog ulaza, koji je izmenjen kasnijim dograđivanjima i pregrađivanjima (slika 357). Kod crkve San Vitale ulazni deo sastoji se od širokog, poluodvojenog narteksa s dve kule sa stepeništem, a sve je to pod nekim čudnim uglom prema glavnoj osi i čvrsto priljubljeno uz samu kapelu. Monumentalna ulazna konstrukcija, koju Nemci zovu *vestverk (Westwerk),* možda se prvi put pojavljuje baš ovde, a u sebi krije klicu pročelja s dvema kulama, toliko poznatog s mnogih kasnijih srednjovekovnih crkava. Presto Karla Velikog smešten je iza velikog prozora iznad ulaza, nasuprot oltaru posvećenom Hristu koji s mozaika kupole blagosilja cara. Mada u dokumentima onog doba nalazimo malo podataka o ulozi te strukture, *vestverk* je u početku služio kao kraljevska loža ili kraljevska kapela koja se mogla (i ovde i drugde) iskoristiti za niz liturgijskih potreba.

Cehovi, majstori i šegrti

U srednjem veku reč *majstor* (latinski: *magister*) bio je naziv koji su dodeljivale zanatlijske organizacije ili cehovi, a označavao je njihovog člana koji je postigao najviši stepen veštine u zanatu određenog ceha. U svakom gradu zanatlijski cehovi praktično su upravljali privrednim životom utemeljujući kriterijume kvaliteta, određujući cene, definišući granice delatnosti svakog ceha i nadzirući primanje novih članova. Najranije je osnovan trgovački ceh, i to u jedanaestom veku; ali ubrzo su se i zanatlije organizovale u stručne saveze, a njihova moć bila je jaka sve do šesnaestog veka, pa i tokom njega. Većina cehova primala je samo muškarce, ali neki, kao na primer ceh slikara u Brižu, povremeno su primali i žene. Članstvo u cehu osiguravalo je čvrst društveni status gradskom stanovništvu koje nije pripadalo ni plemstvu, ni sveštenstvu, ni seljaštvu.

Dečak bi započeo da radi kao šegrt uz nekog majstora zanat koji je odabrao, a zatim bi, posle niza godina (obično sedam) napredovao do ranga pomoćnika (kalfe). U većini cehova to je značilo da je postao punopravni član organizacije, sposoban da radi bez nadzora, te da ima pravo da za svoj rad dobija punu platu. Kad postane majstor, što je najviši rang, moći će da nadzire rad šegrta i vodi sopstvenu radionicu i da unajmljuje kalfe da rade za njega.

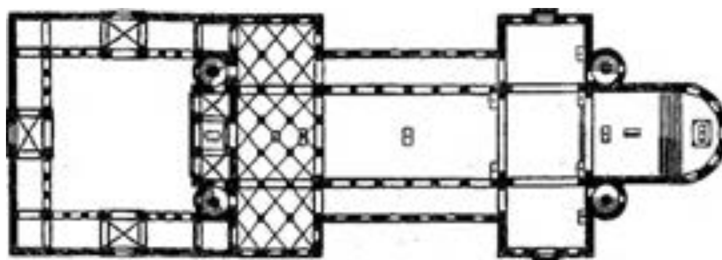
U arhitekturi majstor graditelj obično je projektovao zgrade, to jest radio je kao arhitekta. U poduhvatima gradnje crkava grupe tesara (drvodelja, stolara), metalskih radnika i staklara radili su pod vođstvom majstora graditelja.

358.
Unutrašnjost dvorske kapele Karla Velikog, Ahen

SEN RIKIJE, ABEVIL. Još složeniji *Vestverk* ima najslavnija bazilikalna crkva iz razdoblja Karla Velikog – ona u sklopu manastira sv. Rikijea (zvana i Centula), u blizini Abevila u severoistočnoj Francuskoj. Nazvana je po monahu koji je umro 645. godine, a osnovao ju je 790. godine opat Angibert, pesnik i naučnik blizak Karlu Velikom, koga su na dvoru zvali Homer. Manastir je potpuno razrušen, ali nam je njegov projekat poznat u svim pojedinostima iz crteža i opisa (slike 360 i 361). (Vidi Primarne izvore, broj 27–29, stranice 384 i 385.) Mnoge novine primenjene u gradnji crkve imaće najveću važnost za budućnost. *Vestverk* vodi do presvođenog narteksa, koji je u stvari zapadni transept. Nad ukrsnicom (mestom gde se poprečni brod, transept



359 (*desno*). Presek dvorske kapele Karla Velikog



360. Osnova manastirske crkve Sen Rikije, Francuska. Osvećena 799. g. (prema Efmanu, 1912)



361. Manastirska crkva Sen Rikije (grafika iz 1673. prema prikazu iz 1612. koji je izradio Peto na osnovu minijature iz jedanaestog veka)

ukršta s glavnim brodom) nalazi se kula, a isti oblik javlja se i nad ukrsnicom istočnog transepta. Oba transepta imaju i male okrugle kule sa spiralnim stepeništem. Apsida je, za razliku od onih u ranohrišćanskim bazilikama (uporedi sa slikom 298), odvojena od istočnog transepta četvorougaonim prostorom nazvanim hor. Mnoge druge manastirske crkve iz doba Karla Velikog podražavale su Sen Rikije, ali i one su kasnije porušene ili ponovo sagrađene.

PLAN MANASTIRA SV. GALENA. Važnost manastira, kao i njihova prisna povezanost s carskim dvorom, iskazuje se u jedinstvenom dokumentu toga vremena, velikom crtežu plana manastira (izrađen na pet pergamenata), koji se sačuvao u kapitolskoj biblioteci Sv. Galena u Švajcarskoj (slika 362). O njegovim osnovnim karakteristikama odlučeno je na koncilu održanom 816–817. u blizini Ahena, na kojem su benediktinci proglašeni službenim karolinškim redom. Taj primerak opat Haito od Rajhenaua poslao je opatu Sv. Galena „da ga lično prouči" pre obnove manastira. Tako ovaj crtež možemo smatrati kao tipski obrazac koji je prilagođavan lokalnim potrebama.

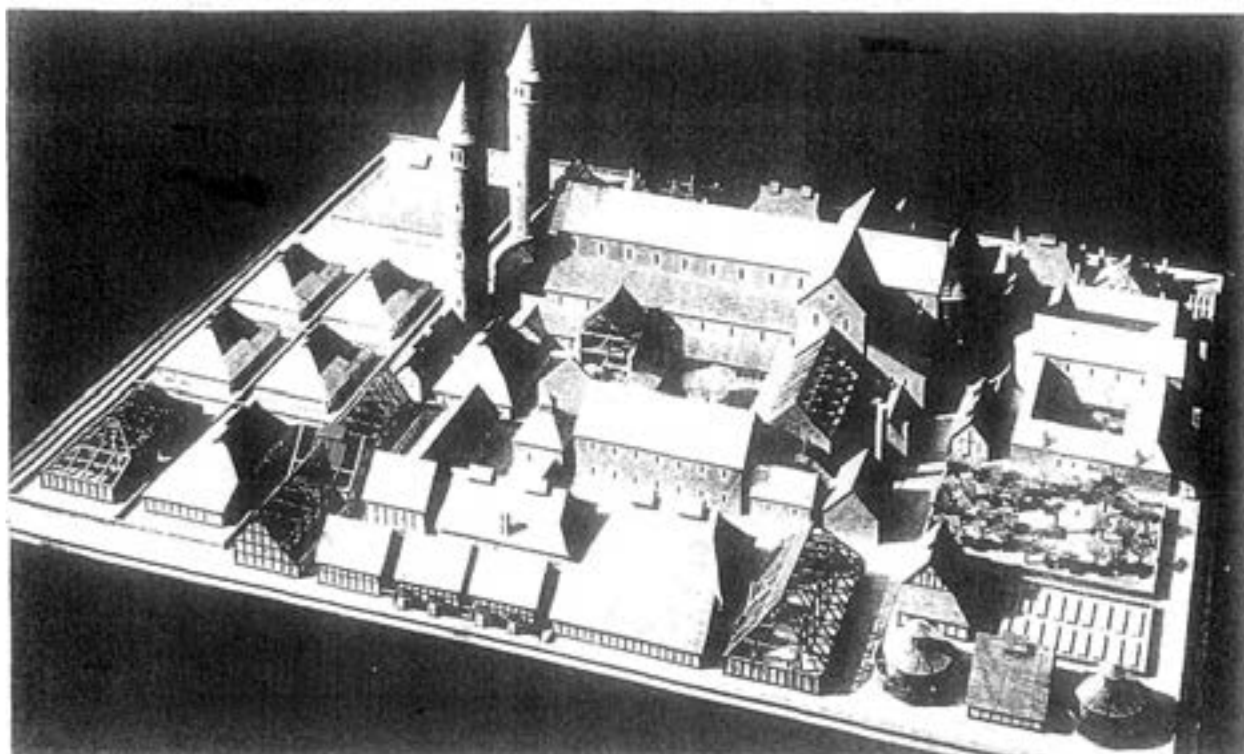
Manastirski plan je složena, autohtona celina, a ispunjava pravougaonik dimenzija otprilike 160 x 230 m (slika 363). Glavni prilaz je sa zapadne strane između staja i gostionice; taj put vodi posetioca do ulazne kapije, a onda do polukružnog trema sa stubovima na čijim su krajevima dve valjkaste kule – rani primerak monumentalne zapadne fasade ili *vestverka* – koje se ponosno uzdižu iznad niskih spoljašnjih zgrada. Na planu se ističe crkva koja je središte manastirske zajednice. Crkva je bazilika s transeptom i horom na istoku i apsidama i oltarima na obe strane. Glavni i bočni brodovi sadrže brojne oltare, ali ne formiraju jedinstven prostor, nego su pregradama podeljeni na pojedine odeljke. Ima više ulaza: dva su u blizini zapadne apside, a neki su bočno – na severnoj i na južnoj strani.

Čitava prostorna organizacija odraz je namene manastirske crkve projektovane za liturgijske potrebe kaluđera, a ne za svetovnu versku zajednicu. Uz južni zid crkve nalazi se klaustar obrubljen stubovima, oko koga su smeštene monaške ćelije (na istoku), trpezarija i kuhinja (na jugu), kao i podrum. Tri prostrane zgrade severno od crkve su kuća za goste, škola i opatova kuća. Na istoku su bolnica, kapela i prostorije za iskušenike (nove članove verske zajednice), groblje (označeno velikim krstom), vrt i živinarnik. Južni deo zauzimaju radionice, ambari i druge pomoćne zgrade. Naravno da manastira s baš ovakvim planom nema nigde – čak ni kod Sv. Galena projekat nije doslovno izveden – pa ipak nam njegov plan pruža odličan uvid u to kako su izgledale takve ustanove u srednjem veku. (Vidi Primarne izvore br. 30, str. 385–386.)

ŠPANIJA. Veliki broj srednjovekovnih crkava izgrađenih izvan Nemačke bio je male, jednostavne osnove i provincijskih obeležja. Najbolji primeri, poput Sv. Marije od Narankoa (slika 364), nalaze se u Španiji, a sačuvali su se upravo zato što su izgrađeni daleko i u zabiti. Sagradio ju je Ramiro I oko 848. godine uz svoj dvorac u Ovijedu i kao i dvorska kapela Karla Velikog poseduje dvoranu za razgovore i kapelu (čak i kupatila), ali u mnogo skromnijem obimu. Zanimljivo je da duž gornjeg sprata ima presvođeni prostor i lođu s lukovima na svakoj strani, a oni su sasvim sigurno nadahnuti unutrašnjošću dvorske kapele (slika 358). Ova građevina je mnogo jednostavnija, a

puštanje krvi
lekari
lekovito bilje
bolnica
kapela
prostorija za iskušenike
groblje i voćnjak
povrtnjak

362. Plan manastira. Precrtan (s natpisima prevedenim s latinskog) iz originala koji potiče iz 820. g. Crveno mastilo na pergamentu, 71,1 x 112,1 cm. Kapitolska biblioteka, Sv. Galen, Švajcarska



363. Maketa napravljena prema planu manastira iz 820. g. (Volter Horn, 1965)

građena je od grubog kamena i od nepravilnih blokova, umesto od fino tesanog kamena (tesanika), koji nalazimo u Ahenu. Dovoljno je pogledati crkvu San Apolinare in Klase kraj Ravene (slika 300) pa da shvatimo koliko je arhitektonskog nasleđa izgubljeno u samo 300 godina.



364. Sv. Marija iz Narankoa, Ovijedo, Španija. Osvećena 848. g.

Rukopisi i korice knjiga

JEVANĐELJE KARLA VELIKOG. U kulturnom programu Karla Velikog likovne umetnosti su od samog početka igrale važnu ulogu. Iz literarnih izvora saznajemo da su u karolinškim crkvama postojale zidne slike, mozaici i reljefi, ali su oni gotovo potpuno izgubljeni. Iluminirani rukopisi, izrezbarena dela od slonovače i radovi u zlatu sačuvali su se, naprotiv, u priličnom broju. Oni pokazuju snagu karolinške renesanse još bolje nego građevinski ostaci tog vremena. Nekadašnja carska riznica u Beču poseduje jevanđelje za koje se misli da je pripadalo Karlu Velikom, a u svakom slučaju povezano je s dvorom u Ahenu. Kad pogledamo sliku sv. Mateja iz tog rukopisa (slika 365), teško nam je da poverujemo da je takvo delo moglo nastati u severnoj Evropi oko 800. godine. Da nije velikog zlatnog oreola, jevanđelista sv. Matej mogao bi se zameniti s portretom nekog klasičnog autora, kao što je portret Menandra (slika 366) naslikan u Pompeji gotovo osam vekova ranije. Bez obzira na to da li je bio Vizantinac, Italijan ili Franak, taj umetnik bio je u dodiru s rimskom slikarskom tradicijom, što se vidi čak i po akantusovom ukrasu na širokom okviru koji naglašava utisak da je slika „prozor".



365. *Sv. Matej* iz *Jevanđelja Karla Velikog.* Između 800. i 810. g. Tuš i boja na tankom pergamentu, 33 x 25,4 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč



366. *Menandrov portret.* Oko 70. g. Zidna slika. Menandrova kuća, Pompeja



367. *Sveti Marko,* iz *Jevanđelja remskog episkopa Eba.* 816–835. g. Tuš i boje na tankom pergamentu, 26 x 20,8 cm. Gradska biblioteka, Eperne, Francuska

JEVANĐELJE EPISKOPA EBA. Ovaj *Sveti Matej* predstavlja početnu i najkonzervativniju fazu karolinške renesanse. On je likovni pandan prepisu klasičnog književnog teksta. Tipičnija je minijatura svetog Marka, naslikana tridesetak godina kasnije za *Jevanđelje episkopa Eba iz Remsa* (slika 367). Predstavlja klasičan obrazac preveden na jezik karolinškog doba, a verovatno se oslanjao na portret jevanđelista, naslikan u istom stilu kao i *Sveti Matej,* ali ovde je čitava slika nabijena ustreptalom snagom koja sve pokreće. Figura je zaogrnuta uskovitlanom draperijom, bregovi se talasaju, vegetaciju kao da je razbacao vetar na sve strane, čak i akantusovo lišće na okviru liči na plamene jezike. I sâm jevanđelista je od rimskog mislioca koji sređuje vlastite misli preobraćen u čoveka zahuktalog nadahnuća koji beleži reč božju. Pogled mu nije prikovan na knjigu, već na simbol (krilati lav sa rotulusom), koji je prenosilac svetog teksta. Ovo oslanjanje na reč božju, ovde tako snažno izraženo, upućuje na suprotnost između klasičnog i srednjovekovnog pogleda na svet. Ali *sredstva* izražavanja – dinamizam linija koji ovu minijaturu odvaja od njenih prethodnica – podsećaju na strastveni pokret u ornamentima irskih rukopisa (slike 352 i 354).

UTREHTSKI PSALTIR. U školi iz Remsa nastao je i najneobičniji karolinški rukopis uopšte, a to je *Utrehtski psaltir* (slika 368, str. 282). Ovde je stil *Ebovog jevanđelja* poprimio snažniji oblik, jer je čitava knjiga ilustrovana crtežima perom. I ovde je umetnik sledio neki mnogo stariji uzor, na šta upućuju prizori s pejzažima i građevinama u pozadini koji snažno podsećaju na one s Titovog slavoluka (vidi sliku 271), kao i upotreba rimskog pisma koje je bilo uglavnom napušteno nekoliko vekova ranije. Ali zadivljujuća ritmičnost ovih crteža daje im takvu osećajnu povezanost kakvu nismo mogli da nađemo u ranijim prikazima. Bez nje crteži *Utrehtskog psaltira* ne bi bili dovoljno uverljivi, jer pesnički jezik psalama nije moguće ilustrovati tako dobro kao pripovedne delove Biblije.

Psalmi se mogu ilustrovati samo ako se svaka rečenica uzme doslovno pa se na odgovarajući način likovno izrazi. Tako pri dnu stranice vidimo Gospoda kako leži na krevetu okruženog anđelima koji ga mole: ta slika se zasniva na rečima: „Ustani, zašto spavaš, Gospode?" Na levoj strani vernici kleče pred Hramom, jer „... telo je naše bačeno na zemlju", a kraj gradske kapije u prvom planu ubijaju ih „kao ovce na klanici". U rukama prozaičnog umetnika ovaj postupak mogao bi da se pretvori u dosadnu igru pogađanja. Ovde on ima snagu drame.

KORICE JEVANĐELJA IZ LINDAUA. Stil remske škole vidi se i u reljefima korica optočenih draguljima *Jevanđelja iz Lindaua* (slika 369), dela iz treće četvrtine devetog veka. Ovo remek-delo zlatarske umetnosti pokazuje kako se keltsko-germanska tradicija obrade metala izvanredno uklopila u karolinšku renesansu. Grozdovi poludragog

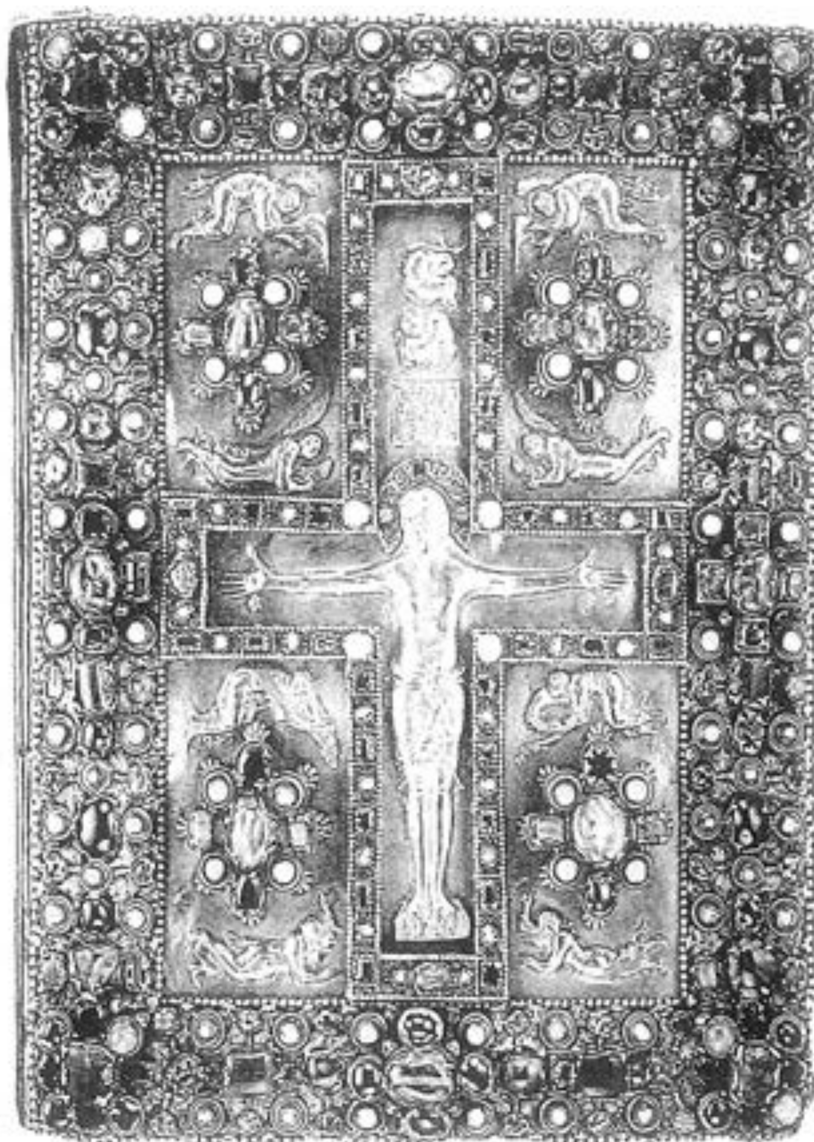


368. Ilustracija 43. i 44. psalma iz *Utrehtskog psaltira*. 820–832. g. Univerzitetska biblioteka, Utreht, Holandija

kamenja nisu direktno umetnuti u zlatnu podlogu, već su uzdignuti na hvataljkama ili lukovima, tako da se svetlost uvlači ispod njih i daje im puni sjaj. Zanimljivo je da raspeti Hristos ne pokazuje ni najmanji nagoveštaj patnje ili smrti. On kao da stoji, a ne visi razapet na krstu. Ruke su raširene u svečanom gestu. Tada se još nije moglo zamisliti da bi mu se mogle pripisati ljudske patnje, premda je bilo načina da se to izrazi, jer na licima malih figura u ostalim poljima primećujemo snažan izraz bola.

UMETNOST U DOBA OTONA I

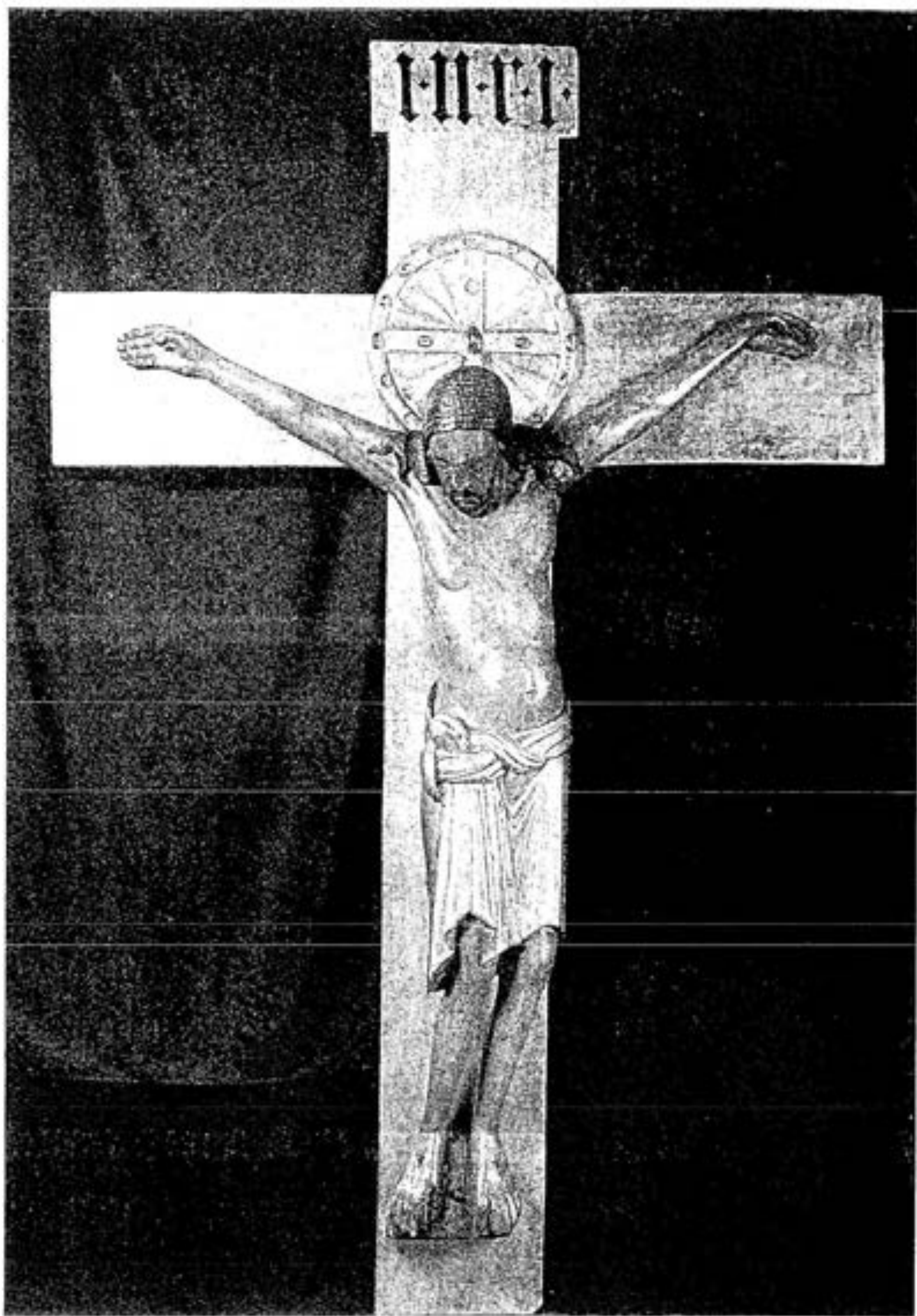
Kad je 840. g. umro sin Karla Velikog, Ludvig I, Karlovo carstvo podelilo se na tri dela: Karlo Ćelavi, kralj zapadnih Franaka, osnovao je franačko-karolinšku dinastiju; Ludvig Germanski, kralj istočnih Franaka, dobio je zemlju čije granice odgovaraju otprilike današnjoj Nemačkoj, a Lotar I nasledio je zemlje između njih i titulu cara Svetog rimskog carstva. Podelivši carstvo naslednicima, Karolinzi su učinili istu sudbonosnu grešku kao i prethodna merovinška dinastija. Karlo je pokušao da postigne jedinstvenu



369. Korice *Jevanđelja iz Lindaua.* Oko 870. Zlato i drago kamenje, 35 x 26,7 cm. Pajerpont Morgan biblioteka, Njujork

upravu, dodelivši svojim prijateljima vlast u pojedinim delovima carstva, ali prirodno je da su oni s vremenom postajali sve nezavisniji. Krajem devetog i početkom desetog veka ta labava organizacija postepeno se pretvarala u decentralizovani politički i društveni sistem, feudalizam, koji u Francuskoj i Nemačkoj ima duboke istorijske korene. Vitezovi (uglavnom konjički) dobijali su feud ili leno, a za uzvrat su služili svojim gospodarima s kojima ih je povezivao zamršen sistem ličnih veza – nazvanih vazalstvom – koje su dopirale sve do kralja. Zemlju je obrađivao širok sloj ugnjetenih seljaka (kmetova) koji nisu imali nikakva prava.

Karolinška dinastija na kraju je toliko oslabila da se evropski kontinent opet našao na meti napada. Jug su ponovo pljačkali muslimani, dok su Sloveni i Mađari nadirali sa istoka; Vikinzi iz Skandinavije pustošili su pak sever i zapad. Ti Normani (preci današnjih Danaca i Norvežana) upadali su u Irsku i Britaniju počev od osmog veka, preplavili su severozapadnu Francusku i zauzeli područje koje će se od tog vremena nazivati Normandijom (nord – mani, ljudi sa severa). Ubrzo posle naseljavanja prihvatili su hrišćanstvo i karolinšku civilizaciju, a od 911. godine njihove vođe postaće vojvode koji će nominalno priznavati vlast francuskih kraljeva. Tokom jedanaestog veka uloga Normana u oblikovanju političke i kulturne sudbine Evrope postaje sve značajnija: Viljem Osvajač postaje kralj Engleske, a drugi Normani isteruju Arape sa Sicilije i Vizantince iz južne Italije. U Nemačkoj se posle smrti poslednjeg karolinškog vladara 911. godine središte političke moći preselilo na sever, u Saksoniju. Počevši od Henrika I, saksonski kraljevi (919–1024) učvrstili su centralnu vlast, a kod najvećeg od njih, Otona I, oživele su carske ambicije Karla Velikog. Oženivši se udovicom langobardskog kralja, proširio je vlast na veći deo Italije, a 962. papa Jovan XII (na čiji će zahtev Oton osvojiti Rim, ali će ga kasnije zbog zavere svrgnuti) krunisao ga je za cara. Od tada je Sveto rimsko carstvo postalo nemačka stvar – ili, bolje rečeno, nemački san, jer Otonovi naslednici nikad nisu uspeli da učvrste svoju vlast južno od Alpa. Ipak je Otonova politika imala dalekosežne posledice, jer je uvukla nemačke careve u stogodišnje sukobe s papom i povezala italijanski sever i jug u jedan odnos ljubavi i mržnje, što će se odraziti na istoriju tih krajeva do današnjeg dana.



370. *Geronovo raspeće.* Oko 975–1000. Drvo, visina 1,88 m. Katedrala u Kelnu, Nemačka

Skulptura

GERONOVO RASPEĆE. Za vreme vladavine kralja Otona (od sredine desetog do početka jedanaestog veka) Nemačka je bila vodeća nacija u Evropi – kako u političkom tako i u umetničkom pogledu. Ti uspesi na oba područja započeli su kao obnova karolinške tradicije, ali su ubrzo poprimili nova, originalna obeležja.

Promena u stavovima postaće nam sasvim jasna ako uporedimo Hrista s korica *Četvorojevanđelja iz Lindaua* s *Geronovim raspećem* (slika 370) u kelnskoj katedrali koje je izrađeno za Gerona, nadbiskupa tog grada. Vremenska razlika između tih dvaju dela iznosi nešto više od sto godina, ali se čini da je mnogo veća. *Geronovo raspeće* pruža nam sliku raspetog Spasitelja kakvu zapadni svet dotad nije poznavao: ona je monumentalnih dimenzija, snažnih zaobljenih formi i odiše dubokim saosećanjem prema patnjama Gospoda. Naročit utisak ostavlja izbočenost tela upolje, zbog čega fizička napregnutost mišića ruku i ramena izgleda skoro nepodnošljivo stvarna. Lice s duboko urezanim uglastim crtama pretvorilo se u masku samrtnih muka s koje je iscurio svaki trag života.

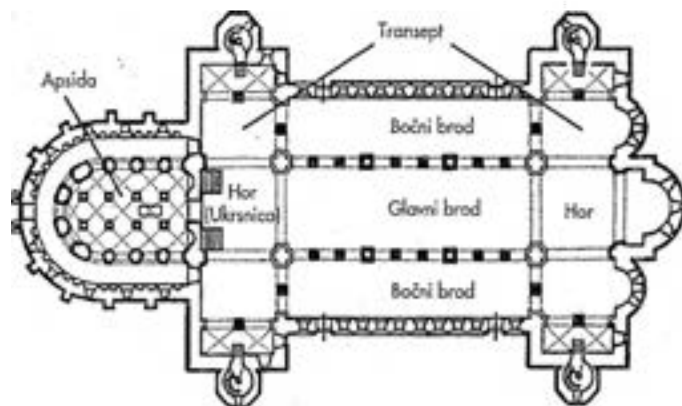


371. *Vestverk* crkve sv. Panteleona, Keln. Crkva je osvećena 980. g.

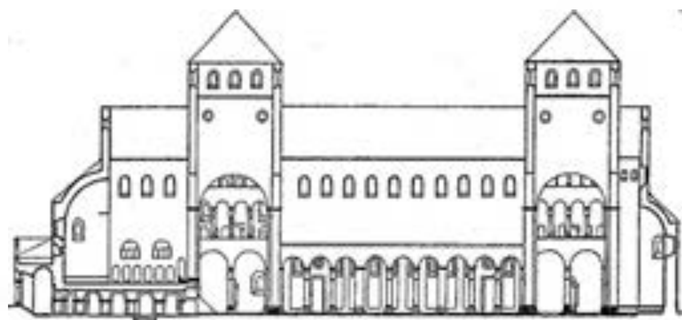
Kako je skulptor tog doba došao do tako smele zamisli? *Geronovo raspeće* očigledno je nastalo pod uticajem srednjovizantijske umetnosti koja je stvorila sažaljivu sliku Hrista na krstu (vidi sliku 340). Vizantijski uticaj bio je jak u Nemačkoj tog doba, jer se Oton II oženio vizantijskom princezom, čime je uspostavio direktnu vezu između dva carska dvora. Ali taj podatak nije dovoljan da objasni ovakav rezultat. Jer umetnik Otonovog doba morao je da prevede vizantijsku sliku na jezik skulpture velikog formata i da zameni plemeniti patos izražajnim realizmom koji će od tada biti glavna snaga nemačke umetnosti.

Arhitektura

Keln je bio tesno povezan s carskim dvorom preko nadbiskupa Bruna, brata Otona I koji je ostavio značajan trag u tom gradu jer je izgradio ili dogradio mnoge crkve. Najdraža mu je bila benediktinska opatijska crkva sv. Panteleona, u kojoj su sahranjeni i on i žena Otona II. Do modernih vremena jedino se sačuvao, uglavnom nepromenjen, monumentalni *vestverk* (slika 371), koji je zadržao prvobitni oblik. U njemu prepoznajemo masivniji i bolje proporcionisan oblik naslednika karolinških *vestverka* s karakterističnom kulom iznad ukrsnice zapadnog transepta i s dubokim tremom između kula sa stepenicama (uporedi sa slikom 361).



372. Rekonstrukcija osnove katedrale sv. Mihaila u Hildeshajmu u Nemačkoj. 1001–1033. g. (prema Beseleru)



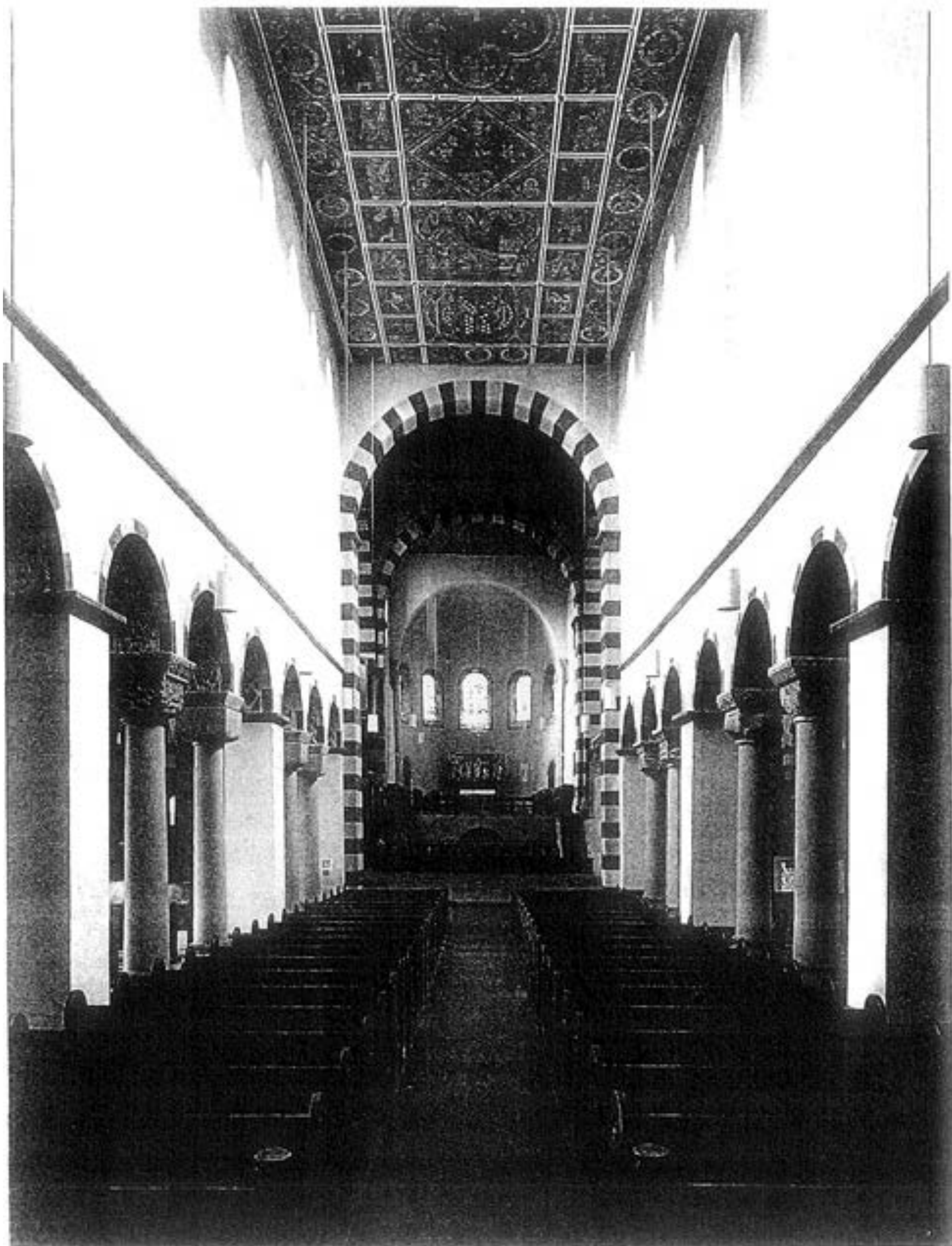
373. Rekonstrukcija podužnog preseka katedrale sv. Mihaila u Hildeshajmu (prema Beseleru)

CRKVA SV. MIHAILA, HILDESHAJM. Ako sudimo na osnovu sačuvanih dela, najambiciozniji zaštitnik arhitekture u Otonovo doba bio je Bernvard, koji je postao biskup u Hildeshajmu nakon što je bio dvorski kapelan i jedan od učitelja Otona III u doba regentkinje Teofane. Glavno od tih dela je benediktinska opatijska crkva sv. Mihaila (slike 372–374). Njena osnova s dva hora i bočnim ulazima podseća na osnovu manastirske crkve sv. Galena (vidi sliku 362). Ali kod Sv. Mihaila simetrija je mnogo razrađenija. Ne samo da postoje dva jednaka transepta s kulama nad ukrsnicama i kulicama sa stepeništem (vidi slike 372 i 373) nego su lukovi glavnog broda poduprti nejednakim podupiračima: naizmenično dva stuba i jedan pilastar. Ovim rasporedom arkade su podeljene na tri jednaka dela, od kojih svaki ima tri otvora. Štaviše, prvi i treći otvor odgovaraju ulazima u crkvu pojačavajući osu transepta. A kako su i bočni brodovi i glavni brod vrlo široki u odnosu na dužinu, arhitektova namera bila je, verovatno, da postigne skladnu ravnotežu između uzdužne i poprečnih osa čitave građevine.

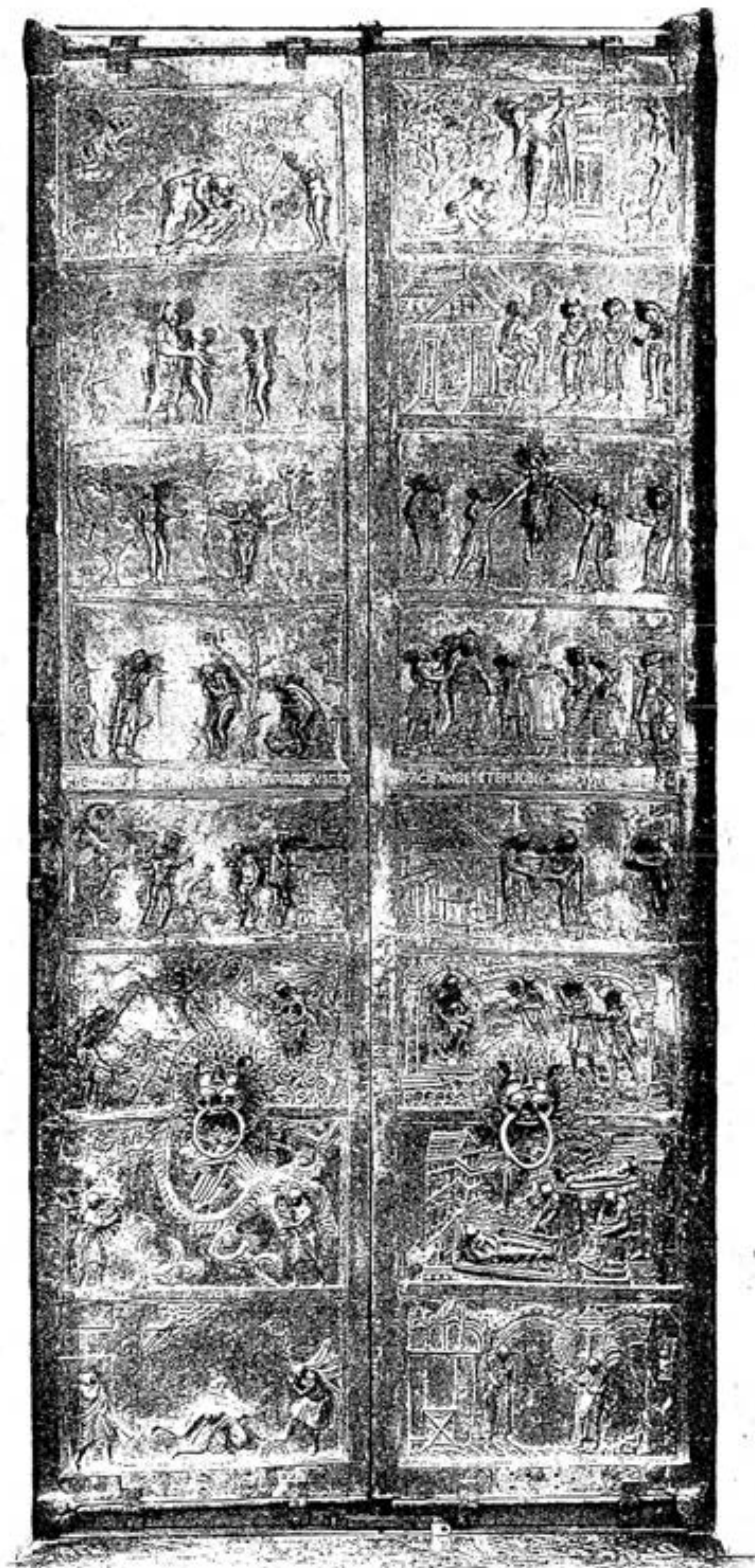
Spoljašnji izgled i horovi Bernvardove crkve bili su izmenjeni prepravkama, ali unutrašnjost broda (slike 373 i 374) s velikom površinom između lukova i zida s prozorima izaziva onaj isti veličanstveni doživljaj prostora koji je vladao i u prvobitnom projektu. (Kapiteli stubova potiču iz dvanaestog veka, a obojena drvena tavanica iz trinaestog.) Posebno je zanimljiv zapadni hor (kako je rekonstruisan na našem planu). Pod mu je uzdignut iznad nivoa crkve da bi se mogla smestiti podzemna kapela ili kripta, posebno svetilište svetog Mihaila, u koju se moglo ući i iz transepta i sa zapadne strane. Kripta je nadsvedena krstastim svodovima koji počivaju na dva reda stubova, a u zidovima su bili otvori s lukovima koji su je vezivali s hodnikom – deambulatorijumom koji je uokviruje u obliku slova U. Taj hodnik bio je donekle saglediv i iznad nivoa zemlje budući da su prozori na njegovim spoljašnjim zidovima predstavljali sastavni deo fasade zapadnog hora. Takve kripte s deambulatorijumima, u kojima se nalazio grob svetitelja, ušle su u arhitektonsku kompoziciju zapadne crkve u doba Karolinga. Projekti Bernvardovih crkava ističu se veličinom i isplaniranim uklapanjem sa ostalim delovima zgrade.

Obrada metala

BRONZANA VRATA BISKUPA BERNVARDA. Koliku je važnost Bernvard pridavao kripti sv. Mihaila pokazuje činjenica da je naručio dva krila bogato ukrašenih vrata s bronzanim panelima koja su verovatno bila namenjena ulazima iz transepta u deambulatorijum (slika 375). Ona su završena 1015. godine, kad je bila osvećena kripta. Prema rečima biografa Tangmara iz Hajdelberga, Bernvard se isticao poznavanjem umetnosti i zanata. Možda ga je na tu zamisao podstakla poseta Rimu, gde je video stara rimska – a možda i vizantijska – bronzana vrata. Međutim, Bernvardova vrata razlikuju se od prethodnih. Podeljena su na



374. Unutrašnjost katedrale u Hildeshajmu, jedanaesti vek (pogled prema apsidi, posle restauracije iz 1950–1960)



375. Vrata biskupa Bernvarda. 1015. g. Bronza, visina oko 4,8 m. Katedrala u Hildeshajmu



376. *Bog kori Adama i Evu,* s vrata biskupa Bernvarda. Bronza, 58,3 x 109,3 cm

široka horizontalna (a ne vertikalna) polja, a svako polje prikazuje scenu iz Biblije izvedenu u visokom reljefu. Teme uzete iz Postanja (levo krilo) i Hristovog života (desno krilo) govore o poreklu greha i iskupljenju od njega.

Izabrali smo polje (slika 376) sa scenom Adama i Eve posle isterivanja iz raja. Ispod reljefa, urezan slovima klasičnog rimskog tipa, nalazi se natpis s posvetom, datumom i Bernvardovim imenom. U ovim figurama nema ni traga monumentalnom duhu *Geronovog raspeća.* Izgledaju mnogo manje nego što zapravo jesu, pa bi lako mogle da budu interpretirane kao zlatarski rad, poput korica *Jevanđelja iz Lindaua* (slika 369). Kompozicija je sigurno preuzeta iz iluminiranog rukopisa, jer vrlo slične prizore nalazimo u minijaturama srednjovekovnih Biblija. Čak i čudno stilizovano rastinje uveliko podseća na izvijene oblike bilja kojih se sećamo sa irskih minijatura. Ali to nije ropsko podražavanje, jer je priča ispričana snažno, neposredno i izražajno. Prst Gospoda koji optužuje, snažno se ocrtava na praznoj pozadini, pa ima veliku dramsku snagu. On je uperen na Adama zgrčenog od straha koji prebacuje krivicu na svoju saputnicu Evu, a ona opet optužuje zmiju do svojih nogu.

Rukopisi

JEVANĐELJE OTONA III. Isti snažni izraz i pokreti koje nalazimo na Bernvardovim bronzanim vratima obeležavaju slike u rukopisima otonskog doba, gde su pomešani karolinški i vizantijski elementi urodili novim stilom izvanredne snage i zamaha. Najznačajniji centar ukrašavanja rukopisa u to doba bio je manastir Rajhenau na ostrvcetu Bodenskog jezera, na tromeđi današnje Nemačke, Švajcarske i Austrije. Možda je najlepše ostvarenje – i jedno od remek-dela srednjovekovne umetnosti – *Jevanđelje Otona III,* iz kojeg reprodukujemo dve minijature koje zauzimaju čitave stranice (slika 377 i 378).

Prizor u kojem Hristos pere noge apostolu Petru uveliko podseća na antičke slike koje nam je prenela vizantijska umetnost. Nežni pastelni tonovi pozadine podsećaju na iluzionizam grčko-rimskih pejzaža (vidi slike 287 i 288), dok je arhitektonski okvir oko Hrista mnogo kasniji potomak one vrste arhitektonske perspektive koju smo videli na zidnim slikama iz Boskoreala (vidi sliku 286). Te elemente je na svoj likovni jezik preveo umetnik iz Otonovog doba dajući im novi smisao: ono što je nekad bilo arhitektonska veduta sada postaje nebeski grad, dom gospodnji, ispunjen zlatastim rajskim prostorom, za razliku od zemaljskog ambijenta kojim je okružen.

I figure su doživele sličan preobražaj. U antičkoj umetnosti ovakve scene obično su prikazivale lekara koji leči bolesnika. Ovde je sv. Petar zauzeo mesto bolesnika, a Hristos – lekara. (Obratite pažnju na Hrista koji je još uvek predstavljen kao golobrad mlad filozof.) Posledica je prenošenje naglaska s fizičke akcije na duhovnu, a ta nova akcija ne izražava se samo pogledima i gestovima nego i dimenzijama pojedinih elemenata kompozicije (hijerarhijsko dimenzioniranje). Hristos i sv. Petar, koji su najvažnije



377. *Isus Hristos pere noge sv. Petru,* iz *Jevanđelja Otona III.* Oko 1000. godine. Tempera na tankom pergamentu, 33 x 23,8 cm. Državna biblioteka, Minhen



378. *Sv. Luka* iz *Jevanđelja Otona III.* Oko 1000. godine. Tempera na tankom pergamentu, 33 x 23,8 cm. Državna biblioteka, Minhen



379. *Mojsije prima Božje zapovesti* i *Neverovanje Tomino.* Početak jedanaestog veka. Slonovača, 24,5 x 10,2 cm. Državni muzej, Berlin, Pruski kulturni fond, Muzej za poznoantičku i vizantijsku umetnost

figure, veći su od ostalih; Hristova „aktivna" ruka duža je od druge, „pasivne" ruke; osmorica apostola, koji su samo posmatrači, skučeni su u tesnom prostoru tako da im vidimo samo oči i ruke. Čak ni lepezasto oblikovana grupa ranih hrišćana (vidi sliku 308) nije sasvim bestelesna. Prizor je na razmeđi dveju epoha. Gotovo savršeno stapanje zapadnih i vizantijskih elemenata predstavlja vrhunac rukopisne tradicije ranog srednjeg veka, s druge strane izražajna izobličenja najavljuju romaničku umetnost koja ih je vrlo upečatljivo uklopila u svoje naglašene oblike.

Druga minijatura, ona koja prikazuje sv. Luku, simbolična je slika puna neodoljive uzvišenosti. Za razliku od ranijih karolinških primera (vidi slike 365 i 367), jevanđelista nije više prikazan kako piše. Jevanđelje leži već završeno na svetiteljevom krilu. On sedi na dvema dugama kao na prestolu, a nad glavom mu je gomila oblaka iz kojih zrači svetlost na sve strane. Njegov simbol, vo, okružen je petoricom proroka iz Starog zaveta, a spoljašnji krug formiraju anđeli. Pri dnu dva jagnjeta piju životvornu vodu koja izvire ispod jevanđelistovih nogu. Natpisom *Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas* („Iz očevih izvora vo dovodi vodu za jagnjad") Luka tumači vernicima poruku proroka. Umetnik otonskog doba zaista je „osvetlio" značenje te sažete i zagonetne rečenice.

DIPTIH OD SLONOVAČE. Blizak stilu *Jevanđelja Otona III* jeste diptih od slonovače s prikazom *Mojsija koji prima Božje zapovesti* na levoj strani a na desnoj je *Neverovanje Tomino* (slika 379). Ove dve ploče koje možda potiču iz Kija na reci Mozelu, verovatno su izvedene u obližnjem Trijeru koji je u to vreme bio vodeći umetnički centar. Sasvim je sigurno da je umetnik poznavao vizantijske radove od slonovače, uključujući diptih *Justinijan kao pobednik* (slika 330), za koji se zna da je stigao u Trijer još u sedmom veku. Umetnik je veliki majstor, ali izbegava vizantijski uticaj koji se i dalje oseća u otonskoj umetnosti, a priklanja se stilu koji uključuje fizička izobličenja, veselu igru draperije i arhitektonski pristup vidljiv na slici *Isus Hristos pere noge sv. Petru.* Ovi elementi pomažu da se veoma složena radnja zgusne u ove dve scene, u formatu *Arhanđela Mihaila* (slika 315), ali bez njegove klasičnosti. Scene daju veliku snagu ovim pločama diptiha, tako da osećamo suočavanje smrtnika i Boga, u sceni gde se Mojsije trudi da prihvati Deset zapovesti s neba i u onoj gde Toma dotiče ranu Isusa Hrista.

TREĆE POGLAVLJE



ROMANIČKA UMETNOST

Ako se pažljiv čitalac osvrne na područja koja smo u ovoj knjizi do sada obradili, začudiće se kad primeti da bi gotovo svi naslovi mogli podjednako dobro da posluže za neku opštu istoriju civilizacije. Neki od tih naslova temelje se na tehnologiji (na primer: staro kameno doba), neki na geografiji, neki na etnologiji ili religiji. U svakom slučaju, pozajmljeni su iz drugih disciplina, premda u našem kontekstu označavaju i umetničke stilove. Samo se dva važna izuzetka: termini „arhajski" i „klasični" odnose u prvom redu na umetničke stilove. Upućuju na kvalitet oblika, a ne na okolnosti u kojima su ti oblici nastali. Zašto nemamo više takvih termina? Imamo ih, ali, kao što ćemo videti, oni se odnose na umetnost ovih poslednjih devet stotina godina.

Začetnici ideje da se na istoriju umetnosti mora gledati kao na razvoj stilova pošli su od uverenja da se umetnost starog sveta razvijala prema svom vrhuncu – grčkoj umetnosti koja je započela s Periklom, a završila s Aleksandrom Velikim. Taj stil nazvali su „klasičnim" (tj. savršenim). Sve što je bilo pre nazivali su „arhaičnim", podrazumevajući pod tim starinsko, staromodno, vezano za tradiciju, neklasično, ali usmereno u dobrom pravcu; postklasično vreme nije pak zasluživalo poseban naziv jer nije samo po sebi imalo pozitivnih obeležja, već je bilo samo „odjek" klasične umetnosti, zapravo njena dekadencija.

Rani istoričari srednjovekovne umetnosti razmišljali su na sličan način. Za njih je vrhunac bila gotička umetnost od trinaestog do petnaestog veka. Ono što nije bilo gotičko, nazivali su romaničkim. Na umu su imali, pre svega, arhitekturu. Primećivali su da predgotičke crkve imaju oble lukove, da su čvrste i masivne, za razliku od prelomljenih lukova i uzvinute lakoće gotičkih građevina. Podsećale su ih na način gradnje starih Rimljana, pa je reč „romanički" trebalo da izrazi upravo to. U tom smislu čitava srednjovekovna umetnost pre 1200. godine mogla se nazvati romaničkom ako je ikakav trag vodio od nje do sredozemne tradicije. Neki istoričari umetnosti nazivali su srednjovekovnu umetnost pre Karla Velikog „preromaničkom", a karolinšku i otonsku „ranoromaničkom". Oni su imali pravo utoliko što je romanička umetnost bila nezamisliva bez doprinosa tih ranijih stilova. S druge strane, ako se držimo ove prakse, nismo pravedni prema onim obeležjima po kojima se umetnost ranog srednjeg veka i karolinška i otonska umetnost razlikuje od romaničke.

Za karolinšku umetnost su, kao što smo naglasili, zaslužni Karlo Veliki i krug umetnika oko njega. Ona je rezultat svesne politike obnove pa je i posle smrti Karla Velikog ostala tesno povezana s carskim dvorom. I otonska umetnost imala je zaštitu dvora i kao takva prilično usku osnovu. Nasuprot tome, romanička umetnost pojavila se širom zapadne Evrope, i to gotovo istovremeno. Bila je bez centralnog izvora, a sastojala se od niza regionalnih tipova koji su bili različiti, ali ipak na mnoge načine tesno povezani. U tom pogledu ona je više ličila na umetnost ranog srednjeg veka nego na karolinške i otonske dvorske stilove koji su joj neposredno prethodili, iako je uključivala i tu tradiciju kao i mnoge druge kojima je teže ući u trag: to su poznoantička, starohrišćanska i vizantijska tradicija, poneki islamski uticaj i keltsko-germansko nasleđe.

Ono što je objedinilo sve te različite komponente u logički povezan stil druge polovine jedanaestog veka nije bila neka jedinstvena snaga, već čitav niz činilaca koji su doprineli njegovom procvatu širom Zapada. Prvih hiljadu godina prošlo je bez apokaliptične katastrofe (koju je nagovestilo Jovanovo Otkrovenje), hrišćanstvo je nizalo pobede po čitavoj Evropi. I Vikinzi (koji su u devetom i desetom veku sejali strah po britanskim ostrvima i Evropi) ušli su u krilo katoličanstva, i to ne samo u Normandiji nego i u Skandinaviji. Kalifat u Kordobi raspao se 1031. godine na mnogo malih muslimanskih državica, čime je otvoren put ponovnom zauzimanju Pirinejskog poluostrva. Današnju Mađarsku naselili su Ugri.

Sve više je jačao verski zanos, što se odrazilo u sve življim pohodima hodočasnika na sveta mesta. Vrhunac su bili krstaški ratovi koji su počeli 1095. godine s namerom da oslobode Svetu zemlju od muslimanske vladavine. Isto je tako bilo važno ponovno otvaranje sredozemnih trgova-

čkih puteva, u čemu su prednjačile *flote* Venecije, Đenove, Amalfija, Pize i Riminija. Napokon, došlo je do obnove trgovine i putovanja kojima se Evropa povezala i privredno i kulturno, posle čega su se uvećali gradovi i procvetao život u njima. U vreme nemirnog srednjeg veka gradovi Zapadnog rimskog carstva znatno su se smanjili (Rim je od milion stanovnika, koliko ih je imao 300. godine, u jednom trenutku bio spao na manje od pedeset hiljada). Neki gradovi su bili potpuno napušteni. Ali od jedanaestog veka ponovo su počeli da dobijaju raniji značaj. Svuda su nicali novi gradovi koji su sticali samostalnost zahvaljujući srednjoj klasi zanatlija i trgovaca koja se učvrstila između klase seljaka i klase plemstva kao važan činilac srednjovekovnog društva.

Između 1050. i 1200. godine zapadna Evropa je u mnogo čemu postala „romanskija" nego što je bila od šestog veka do tada: obnovila je neke načine trgovanja, obeležja gradskog života, kao i vojnu moć koju je imala u carsko doba. Naravno, nedostajala je centralizovana politička vlast (otonsko carstvo, na primer nije bilo veće od današnje Nemačke). Ali je centralna duhovna vlast rimskog pape donekle preuzela ulogu ujedinjujuće snage. Manastiri cistercita i benediktinaca mogli su se po bogatstvu i moći meriti sa svetovnim vladarima, a papa je bio taj koji je tada pokušavao da ujedini Evropu u jedinstveno hrišćansko carstvo. Vojska međunarodnog sastava, koja se 1095. odazvala pozivu pape Urbana II i krenula u prvi krstaški pohod kako bi oslobodila Svetu zemlju od islamske vladavine, bila je jača od one koju je ijedan svetovni vladar mogao da skupi u istu svrhu. Papin ugled bio je duhovni, a ne svetovni, pa se on morao boriti protiv jeresi koje su nicale po čitavom katoličkom svetu. Papin zahtev da bude nadležan za sve dogme doveo je 1054. do konačnog raskida (Velikog raskola) sa Istočnom vizantijskom, odnosno Pravoslavnom crkvom.

ARHITEKTURA

Najizrazitija razlika između romaničke arhitekture i arhitekture prethodnih vekova leži u zapanjujućem porastu građevinskih delatnosti. Kaluđer Raul Glaber koji je živeo u jedanaestom veku, dobro je to izrazio kad je u zanosu uskliknuo da se „svet ogrnuo belim plaštom (novih) crkava". Te crkve bile su ne samo brojnije nego su u ranom srednjem veku bile veće i razuđenije pa su izgledale „rimskije". Brodovi su bili natkriveni svodovima umesto drvenim tavanicama. A spoljašnjost crkve – za razliku od ranohrišćanskih, vizantijskih, karolinških i otonskih – bila je arhitektonski raščlanjena, ukrašena skulpturama. U geografskom pogledu, romanički najvažniji spomenici bili su rasuti po tako širokom području da je ono Raulu Glaberu možda značilo čitav svet – to jest, katolički svet – budući da se protezalo od severne Španije do Rajne i od englesko-škotske granice do srednje Italije. Međutim, najbogatije primere i najveću raznolikost regionalnih tipova nalazimo u Francuskoj. Ako postojećim građevinama dodamo porušene i dograđene ili znatno izmenjene crkve (njihova prvobitna rešenja otkrila su nam arheološka istraživanja), dobijamo takvo bogatstvo arhitektonske invencije kojem nije bilo premca u ranijem razdoblju.

Jugozapadna Francuska

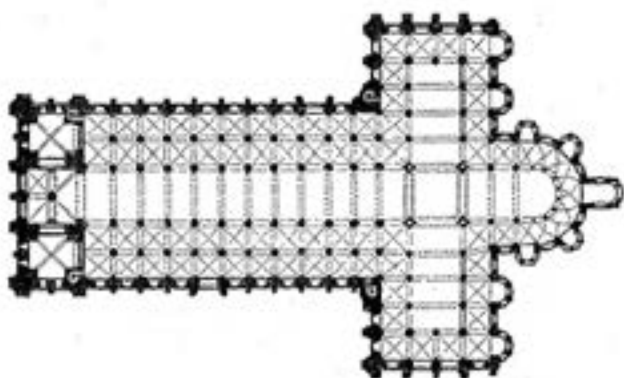
SEN SERNEN U TULUZI. Pregled romaničkih crkava započećemo Sen Sernenom u gradu Tuluzi, u južnoj Francuskoj (slike 380–383). To je jedna od „hodočasničkih" crkava koje su tako nazvane jer su građene duž puteva koji vode do glavnog mesta hodočašća u severozapadnoj Španiji – do Santjago de Kompostele. (Vidi Primarne izvore br. 31, stranice 386–387.) Osnova nam se odmah čini složenijom i potpunijom od osnove ranijih građevina, kao što su Sen Rikije ili Sv. Mihailo u Hildeshajmu (slike 360 i 372). To je izrazito latinski krst sa središtem gravitacije u istočnom delu. Očigledno je da crkva nije tako projektovana da bi služila samo manastirskoj zajednici već (kao i stara crkva sv. Petra u Rimu, slika 297) da bi mogla da u svoj dugački podužni i poprečni brod smesti mnoštvo vernika i hodočasnika.

Uz glavni brod sa svake strane nalaze se po dva manja bočna broda. Unutrašnji od ta dva bočna broda nastavlja se oko krakova transepta i oko apside, omogućujući potpuni kružni tok kretanja, od jedne kule uz zapadnu fasadu do druge. Ovakav deambulatorijum razvio se, prisetimo se, kao element povezan s kriptom u ranijim crkvama, kao što je Sv. Mihailo. Sad je deambulatorijum podignut iznad nivoa zemlje i povezan je s glavnim i poprečnim brodom i opremljen nizom apsidalnih kapela koje kao da se zrakasto šire iz apside (apsidiole) i nastavljaju duž istočne strane transepta (apsida, deambulatorijum i kapele formiraju tzv. hodočasnički hor). Osnova pokazuje, takođe, da su bočni brodovi Sen Sernena zasvođeni krstastim svodovima. Zajedno s već spomenutim obeležjima, to čitavom rešenju daje veliku pravilnost. Sporedni brodovi građeni su nad kvadratima (travej i ukrsnica) koji predstavljaju osnovni modul za ostale dimenzije, pa se tako glavni i poprečni brod sastoje od dve takve jedinice, a ukrsnice i kule uz pročelje od četiri. Duhovni sklad koji se postiže ponavljanjem tih elemenata predstavlja najveće dostignuće hodočasničke crkve.

Utisak raščlanjenosti spoljašnjeg izgleda i uzajamne povezanosti pojedinih elemenata pojačavaju razlike u visini krovova, što naglašava glavni i poprečni brod nasuprot spoljašnjim i unutrašnjim sporednim brodovima, apsidi, deambulatorijumu i zrakasto postavljenim apsidiolama. Taj utisak pojačavaju i potporni stubovi koji učvršćuju zidove između prozora, suprotstavljajući se bočnim potiscima svodova. Prozori i vrata još su više naglašeni zahvaljujući brojnim plastičnim dekorativnim okvirima. Velika kula iznad ukrsnice izgrađena je kasnije, u doba gotike, i viša je nego što je bila u izvornom obliku. Nažalost, dve kule uz pročelje nisu nikad završene i ostale su zarubljene.

Pri ulasku u glavni brod zadivljeni smo njegovom visinom, arhitektonskom obradom zidova i prigušenim, indirektnim osvetljenjem: opšti utisak je sasvim različit od prostrane, vedre unutrašnjosti Sv. Mihaila s njegovim jednostavnim i jasno odvojenim prostorima (vidi slike 373 i 374). Ako zidovi glavnog broda u Sv. Mihailu deluju ranohrišćanski (vidi sliku 299), u Sen Sernenu su srodniji građevinama poput Koloseuma (vidi sliku 245). Sintaksa rane rimske arhitekture – svodovi, lukovi, polustubovi i pilastri

380. Sen Sernen, Tuluza, Francuska (pogled iz vazduha). 1080–1120.



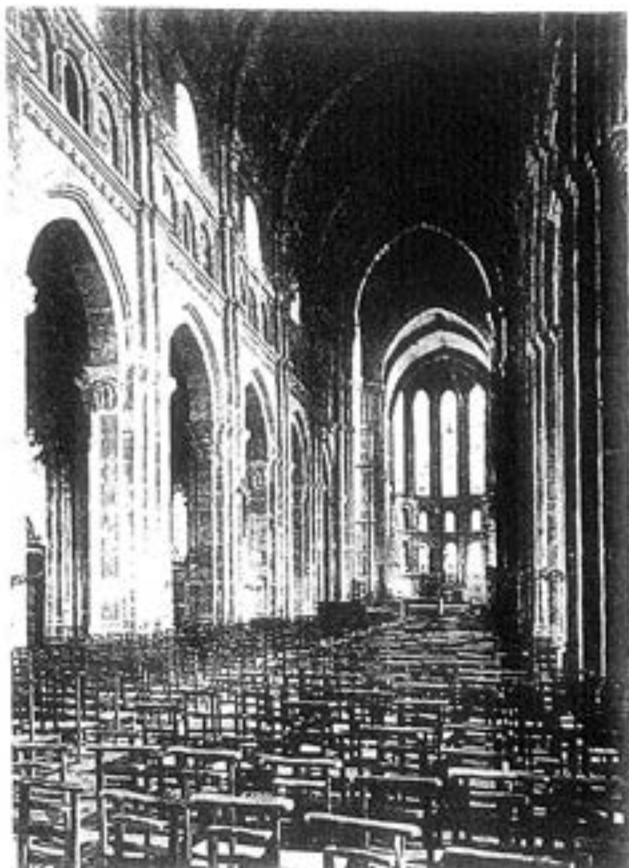
381. Osnova crkve Sen Sernen (prema Konanu)



382. Upravna projekcija glavnog broda crkve Sen Sernen (prema Šoaziju)



383. Glavni brod i hor Sen Sernena



384. Zid glavnog broda, katedrala u Otenu, Francuska. 1120–1132.

koji zajedno prave logičnu celinu – ovde je u znatnoj meri ponovo ostvarena. Pa ipak, možemo reći da sile koje uzajamno deluju u glavnom brodu Sen Sernena nisu fizičke, „muskularne" snage grčko-rimske arhitekture, već duhovne snage koje vladaju ljudskim telom onako kako smo to videli na karolinškim i otonskim minijaturama. Polustubovi koji se protežu čitavom visinom zida glavnog broda izgledali bi starom rimskom posmatraču isto onako neprirodno izduženim kao što je to Hristova ruka na slici 377. Ti stubovi izvučeni su u visinu nekim nevidljivim, ali snažnim potiskom odozdo pa se čini kao da im se žuri da se susretnu s poprečnim lukovima koji dele poluobličasti svod glavnog broda. Njihov ritam koji se stalno ponavlja kao da nas gura prema istočnom delu crkve sa osvetljenim svetilištem, apsidom i deambulatorijumom. (Oltar novijeg datuma, nažalost, sve je to zamračio.)

Opisujući na ovaj način svoj doživljaj, ne mislimo, naravno, da je arhitekt svesno planirao takav utisak. Lepota i tehnika bile su neodvojive. Presvoditi brod kako bi se otklonila opasnost od požara nije bio samo praktičan cilj: bio je to i izazov da se dom Gospodnji učini upečatljivijim i veličanstvenijim. A kako je teže izgraditi svod što je on dalje od zemlje, pribegao je svim sredstvima da brod bude što viši. Međutim, morao je zbog sigurnosti žrtvovati prozorski zid. Umesto toga, nad unutrašnjim bočnim brodovima izgrađene su galerije kako bi se suprotstavile bočnom potisku svoda nad glavnim brodom, nadajući se da će kroz njih prolaziti ipak dovoljno svetlosti u središnji prostor. Sen Sernen podseća nas da je arhitektura, kao i politika, „umetnost mogućeg" i da se njen uspeh, ovde i bilo gde, meri stepenom do kojeg je arhitekt u svakom pojedinačnom kontekstu ispitao granice mogućeg – kako konstruktivne tako i estetske.

Burgundija i zapadna Francuska

KATEDRALA U OTENU. Graditelji Sen Sernena bili bi prvi koji bi priznali da njihovo rešenje problema svoda glavnog broda nije i konačno rešenje, iako je samo po sebi upečatljivo. Burgundski arhitekti došli su do elegantnijeg rešenja, kao što se vidi na primeru katedrale u Otenu (slika 384), čiju je gradnju započeo biskup iz Klinija, Etjen de Baž, a koja je osvećena 1132. godine. Ovde su slepi lukovi – nazvani triforijumi, jer često imaju po tri otvora u širini jednog traveja – i zid s prozorima zamenili galerije. Upravo je primena prelomljenog luka omogućila ovu trospratnu konstrukciju. Šiljasti luk došao je u Francusku verovatno iz islamske arhitekture, gde je već bio u upotrebi neko vreme. (Radi sklada upotrebljava se i na lukovima glavnog broda, gde njegova potporna uloga nije potrebna.)

Isključivši središnji deo polukružnog luka koji najviše podleže sili teže, preostala dva dela prelomljenog luka učvršćuju međusobno jedan drugi. Tako prelomljeni luk proizvodi manji bočni potisak nego polukružni luk, pa se gradi što oštrije, a zidovi se mogu čak i perforirati. Sve konstruktivne opcije koje je omogućilo ovo otkriće obezbedile su veliku visinu kasnijih gotičkih crkava (pogledajte, na primer, slike 434, 437 i 438). Slično Sen Sernenu, i

Monaštvo i hrišćanski manastirski redovi

U svim vremenima, u svim krajevima sveta i u svim veroispovestima ljudi su znali da se odreknu ovozemaljskog života i da se posvete duhovnom. Neki bi odlučili da žive sami poput pustinjaka, u zabačenim mestima, i da vode opor asketski život. Drugi su se okupljali u manastirima – verskim zajednicama – sledeći istu veru i religiozna učenja. Pustinjaci su karakteristični za hinduizam, a monaški život za budizam i islam. Kod Jevreja u prvom veku pre naše ere bilo je i pustinjaka (kao što je bio sveti Jovan Krstitelj) i pobornika neke vrste monaškog života, kakvim je živela esenska sekta. Tokom većeg dela istorije hrišćanstva nailazimo na oba oblika verskog života. Njihove temelje nalazimo u Svetom pismu. S jedne strane, Hristos je podsticao ljude na odricanje od ovozemaljskih dobara u ime spasenja, dok s druge strane Biblija beleži da su se Hristovi sledbenici okupili u veri posle njegovog raspeća.

Hrišćani su se odlučivali za pustinjački život još od najranijih vremena. Takav način života, za koji se opredelio određen broj pobožnih muškaraca i žena koji su u drugom i trećem veku naše ere živeli u egipatskoj pustinji, postao je obeležje istočne crkve, posebno one u Siriji. Ali već su se rano pojavile i zajednice – kako muške, tako i ženske – koje su nastajale okupljanjem oko čuvenih pustinjaka kakav je bio sv. Antonije (četvrti vek), koga su ljudi sledili i preklinjali da se kao božanski posrednik zauzme za njih.

Manastiri (uključujući i one namenjene ženama) ubrzo su postali vrlo važno obeležje ranog hrišćanstva. Najraniji poznati manastir osnovao je Pahomije oko 320. godine uz reku Nil, a do časa njegove smrti, četvrt veka kasnije, već je bilo devet muških i dva ženska manastira. Slično se ubrzo počelo događati i u Siriji, gde je manastirski život cvetao sve do arapskog osvajanja 638. godine. Sirijski manastiri najčešće su bili poređani uz hodočasničke puteve koji su vodili prema velikom manastiru Kalat Siman u kojem je Simeon Stilit (rođen 390. g.) proveo poslednjih 30 godina svog dugog života na vrhu visokog stuba, moleći se skoro sve vreme.

Monaški način života na Istoku utemeljio je Vasilije Veliki (od oko 330. do 379), episkop u Cezareji u Maloj Aziji, koji je bio izuzetno važan čovek. Njegov brat bio je Grigorije Niski a sestra sv. Makrina koja je vodila devojački manastir u Cezareji. Vasilije je nasledio arhiepiskopa Jevsevija iz Cezareje i zajedno s bliskim prijateljem Grigorijem Nazijanskim jedan je od četvorice otaca grčke crkve. Vasilije je svojim pravilima ustanovio osnovna načela hrišćanskog monaškog života: umerenost, čednost i skromnost. Pravila su se odnosila i na ljude izvan manastirskih zidina, pa su ubrzo preuzela i društvenu ulogu. Najstarija pravila na zapadu potiču od sv. Avgustina (354–430), koji je ideju manastira preneo u Afriku, ali se ona tamo nije razvila zbog vandalskih osvajanja. Ideju manastira utemeljio je u Francuskoj sv. Martin iz Tura (od oko 316. do 397. g.) već sredinom četvrtog veka, a u Irsku ju je u petom veku preneo sv. Patrik (od oko 385. do 461). Irska je već u šestom veku svesrdno prihvatila strogi oblik pustinjaštva.

Najvažnija figura zapadnog monaštva je Benedikt iz Nursije (od oko 480. do oko 553), osnivač opatije u Monte Kasinu u južnoj Italiji. Prema njegovim pravilima (kojih se i sam pridržavao), radni dan kaluđera deli se na vreme za molitvu, vreme za zajedničke obrede, vreme za rad, pa i za skromni oblik društvenog života, ma kako on bio strog. To je začetak benediktinaca, kaluđera prvog velikog reda (ili društva) zapadne crkve. Benediktinski red napredovao je uz podršku pape Grgura Velikog koji je i sam ranije bio kaluđer i koji je sistematski popisao obrede zapadne crkve i odredio oblik gregorijanskog pevanja (vidi str. 326–327) po njemu nazvanog gregorijanskim.

Zbog svoje postojanosti i dobre organizovanosti manastiri su smatrani idealnim centrima upravljanja i učenosti u doba franačkih kraljeva osmog veka, a pogotovo su uživali podršku Karla Velikog i njegovih naslednika koji su im davali zemlju, novac i kraljevsku zaštitu. Kao posledica toga postali su bogati i moćni, pa su uticali i na međunarodne poslove. Manastiri (kako muški tako i ženski) bili su utočišta mlađoj deci plemićkih porodica, pa i nadarenoj deci nižih društvenih slojeva, jer su tu mogla da vode ispunjen, stvaralački i koristan život kao učitelji, bolničarke, pisci i umetnici – aktivnosti koje bi za njih bile nedostupne u svetovnom životu (vidi tekst „Hildegard iz Bingena", str. 316). Iako su u početku želeli da budu samostalni, ipak su se na kraju različiti redovi zakleli na odanost papi Grguru Velikom, čime su postali važan izvor papske moći. Za uzvrat dobili su papsku zaštitu. Takvim vezama su se crkva i država institucionalno isprеplele na obostranu korist, a posledica je bila povećana stabilnost.

Osim benediktinaca, na zapadu su se vremenom razvili klinijevski, cistercitski, kartuzijanski, franjevački i dominikanski redovi. Klinijevski red, nazvan prema manastiru u Kliniju u Francuskoj, osnovao je kao obnovljeni prvobitni benediktinski red 909. godine Berno sa dvanaestoricom braće na zemljištu koje je dobio od Viljema Akvitanskog. Taj red ubrzo će postati vodeća međunarodna sila u Evropi zahvaljujući jedinstvenoj povelji prema kojoj je odgovoran jedino papstvu čija je moć opadala iako je bilo u prisnoj vezi s otonskim vladarima. U vreme opata Odiloa (upravljao od 994. do 1049) i Huga iz Semira (1049–1109) moć reda bila je toliko velika da je uticao na izbor papa i na carsku politiku, i pozivao na krstaški rat i ponovno osvajanje Španije.

Cistercitski red osnovao je 1098. g. Robert iz Molema s idejom povratka prvobitnim načelima benediktinaca, a delimično i kao reakciju na bogatstvo i svetovnu moć klinijevskog reda i drugih crkvenih ustanova. Red čije je sedište bilo u Sitou dostigao je vrhunac pod sv. Bernarom (1090–1153), čija je opatija sa dvanaestoricom braće u Klervou u doba njegove smrti nadmašila popularnost Klinija. Cistercitski manastiri namerno su bili

smešteni na udaljenim mestima kako bi kaluđeri što manje dolazili u dodir sa spoljašnjim svetom, a pravila svakodnevnog života bila su im vrlo stroga. U skladu s tom strogošću red je razvio arhitektonski stil poznat pod nazivom cistercitska gotika, koja je prepoznatljiva po jednostavnosti i nedostatku ukrasa (vidi str. 336, 339).

Kartuzijanski red osnovao je 1084. g. italijanski kaluđer Bruno. Kartuzijanci su zapravo pustinjaci pa svaki kaluđer ili kaluđerica žive u posebnim ćelijama, odani zavetu ćutanja, u molitvi i meditaciji. Članovi reda sastaju se radi verske službe i zajedničkog jela samo nekoliko puta godišnje. Zbog krajnje strogosti i pobožnosti ovog reda, nekoliko moćnih vojvoda četrnaestog i petnaestog veka osnovalo je kartuzije (francuski chartreuse) da bi kaluđeri mogli stalno da se mole za duše vojvoda posle njihove smrti. Najpoznatija kartuzija je u Šanmolu, izgrađena 1385. g. u blizini Dižona u Francuskoj, kao grobna crkva burgundskog vojvode Filipa Ćelavog (vidi str. 352) i njegovog sina Jovana Smelog.

Sukob između siromaštva i rada konačno je doveo do stvaranja dvaju redova lutajućih kaluđera: franjevaca i dominikanaca. Blagoslov im je dao papa Inokentije III, kome su se oni zakleli na pokornost, pa su oba reda postala poluge papske politike i razvijala su se neverovatnom brzinom dok nisu neizbežno postali suparnici, delimično i zbog suprotnih zadataka: franjevci su bili odani duhovnoj obnovi, a dominikanci borbi protiv jeresi. Franjevački red osnovao je 1209. g. sveti Franjo Asiški kao zajednicu propovednika. Sv. Franjo Asiški koji je bio možda najsvetiji lik srednjovekovnog hrišćanstva, insistirao je na životu u potpunom siromaštvu, ne samo siromaštvu svakog pripadnika već i reda u celini. Siromašne klarise, red koji su osnovali sv. Franjo Asiški i sv. Klara (1194–1258) blizu Asizija, bio je zatvoreni red kaluđerica koje su živele asketskim životom i negovale bolesnike. I taj red doživeo je izvanredan procvat, posebno u Španiji, gde je bio pod zaštitom kraljevske kuće. Franjevački kaluđeri i kaluđerice u početku su prosili za život. U četrnaestom veku, međutim, to se promenilo.

Dominikanski red osnovao je 1220. g. sv. Dominik (od oko 1170. do 1221), španski kaluđer koji je ranije bio član cistercitskog reda. Osim propovedanju vere dominikanci su se posvetili i proučavanju teologije. Smatrali su se najintelektualnijim verskim redom kasnog srednjeg veka i rane renesanse. Dok su dominikanci od samog početka bili dobro organizovani, franjevačka zajednica nije formalno priznata za red sve do papske bule 1230. g., s tim što je puni procvat doživela tek pod sv. Bonaventurom (1221–1274) koji je uz dominikanca sv. Tomu Akvinskog (1225–1274) jedan od velikih poznavalaca crkvene nauke. Čak su neko vreme zajedno predavali na Pariskom univerzitetu početkom pedesetih godina trinaestog veka.

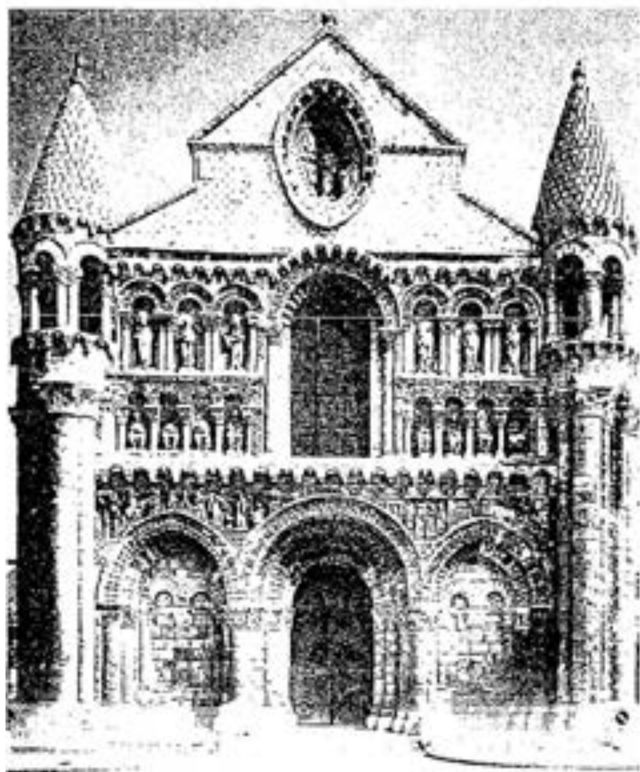


385. Hor (1060–1075) i glavni brod (1095–1115) Sen Saven sir Gartan

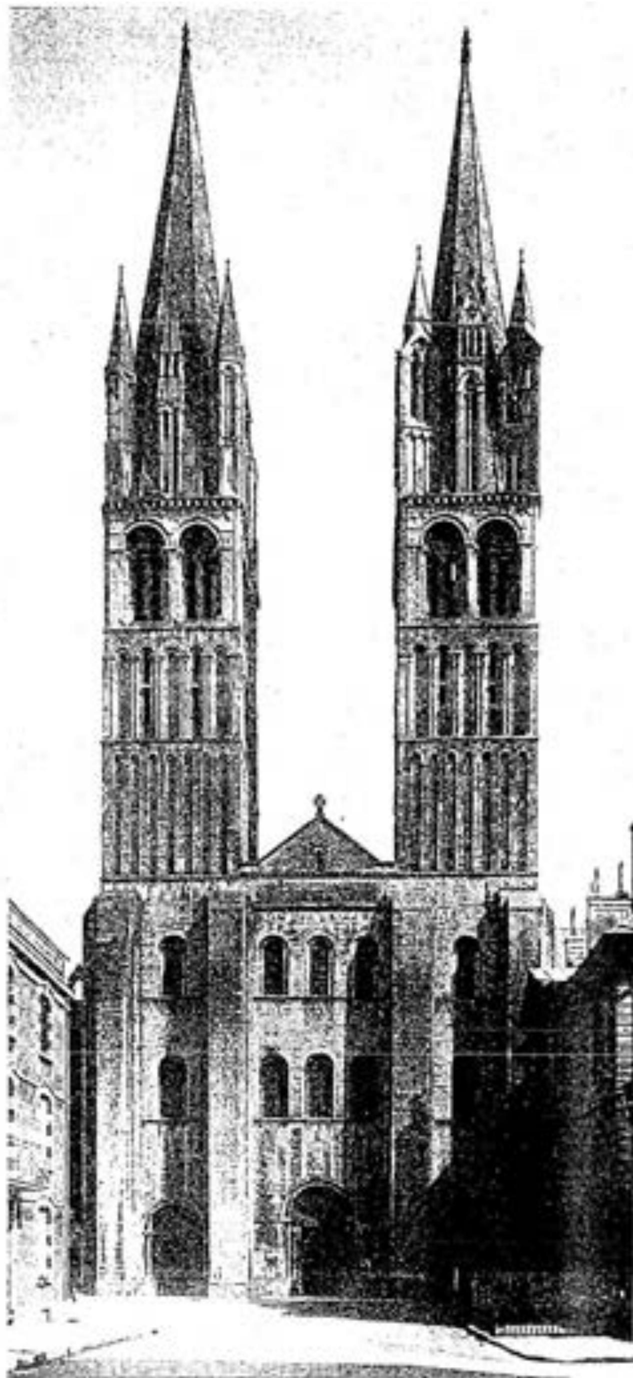
katedrala u Otenu približila se do granica mogućeg. Gornji deo glavnog broda pod pritiskom svoda malo se nagnuo prema spolja, što je opomena daljim pokušajima povećavanja visine zida s prozorima ili povećanja samih prozora.

DVORANSKE CRKVE. Treća mogućnost koja je imala svojevrsne prednosti javlja se na zapadu Francuske u crkvama kao što je Sen Saven sir Gartan (slika 385). Svodu glavnog broda ovde nedostaju lukovi za pojačanje, jer je trebalo ostaviti jedinstvenu površinu za zidne slike (ovaj ciklus, najlepši u svojoj vrsti pogledajte na slici 416). Sva težina svoda počiva direktno na lukovima glavnog broda, koje podupiru veličanstveni stubovi. Ipak, glavni brod prilično je dobro osvetljen, jer su bočni brodovi visoki gotovo isto toliko koliko i glavni, što rezultira „crkvom nalik na dvoranu", sa spoljašnjim prozorima velikih dimenzija. Na istočnom delu glavnog broda, iza ukrsnice s kulom, nalazi se hodočasnički hor koji je srećom nepregrađen.

Glavni brod i bočni brodovi pokriveni su jednim te istim krovom kao i u Sen Savenu. Zapadno pročelje nisko je i široko pa pruža mogućnost da se bogato ukrasi skulpturama. Crkva Notr Dam la Grand (Crkva Velike Bogorodice) u Poatjeu (slika 386), zapadno od Sen Savena, u tom pogledu posebno je vredna. Skulptorski program izložen na čitavom



386. Zapadno pročelje. Notr Dam la Grand. Poatje, Francuska. Početak dvanaestog veka



387. Zapadno pročelje. Sent Etjen u Kaenu. Francuska. Započeto 1068.

ovom području predstavlja vizuelni izraz hrišćanskog učenja. Ispod lepo izvedenih arkada s krupnim sedećim ili stojećim figurama pruža se široka traka reljefa po čitavom pročelju. U ukupnom utisku bitni su portali, duboko uvučeni i uokvireni nizom lukova koji počivaju na niskim stubovima. Više snopova stubova povećava utisak veličine bočnih malih kula; njihovi kupasti krovovi gotovo su iste visine kao i vrh zabata koji se izdiže iznad visine krova crkve.

Normandija i Engleska

Sledeći važan korak napred dogodio se na severozapadu, u Normandiji, i to s razlogom. Tom pokrajinom je vladalo niz slabih karolinških vladara, dok je napokon kralj Karlo (pogodno nazvan Glupim), 911. nije prepustio Dancima. Pod vladavinom dinastije Kapeta, sredinom jedanaestog veka, to vojvodstvo se razvilo u jednu od najdinamičnijih političkih sila Evrope. Premda je hrišćanstvo prodrlo kasno, dobilo je oduševljenu podršku normandijskih vojvoda i barona, koji su živo učestvovali u reformi manastira i osnovali brojne opatije. Normandija će ubrzo postati kulturno središte s međunarodnim ugledom.

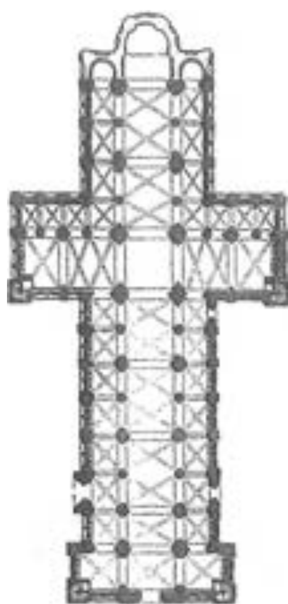
SENT ETJEN U KAENU. Arhitekturu severne Francuske asimilirala je lokalna tradicija koja se s njom stopila i proizvela novu školu koja će se razvijati u sasvim drugom pravcu.

Zapadno pročelje opatijske crkve Sent Etjen u Kaenu (slika 387), koju je osnovao Viljem Osvajač godinu ili dve nakon što je 1066. stupio na englesko tlo, u izrazitoj je suprotnosti s crkvom Notr Dam la Grand u Poatjeu. Vrlo je malo ukrašena. Četiri velika potporna stupca dele prednji deo crkve na tri vertikalna dela, a to stremljenje uvis pobedonosno se nastavlja u dvema snažnim kulama čija bi visina bila dovoljno upečatljiva i bez visokih gotičkih krovova. Sent Etjen je hladan i suzdržan: to je građevina čije će skladne proporcije bolje znati da proceni um nego oko. I unutrašnjost je izuzetna, ali ako želimo da shvatimo njenu važnost, moramo najpre razmotriti razvoj anglo-normanske arhitekture u Britaniji u poslednjoj četvrtini jedanaestog veka.

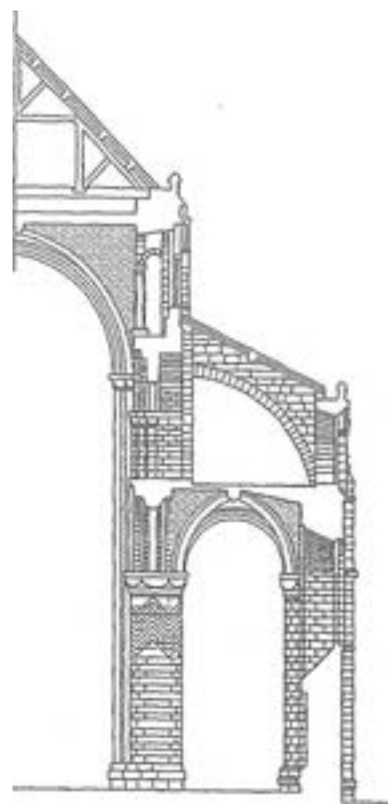
KATEDRALA U DARAMU. Najambicioznije delo te arhitekture jeste katedrala u Daramu (slike 388–390), u blizini škotske granice, čija je izgradnja započeta 1093. godine. Iako je nešto strožeg izgleda, njen glavni brod za



388. Glavni brod (pogled prema istoku). Katedrala u Daramu u Engleskoj. 1093–1130.



389. Osnova katedrale u Daramu (prema Konanu)

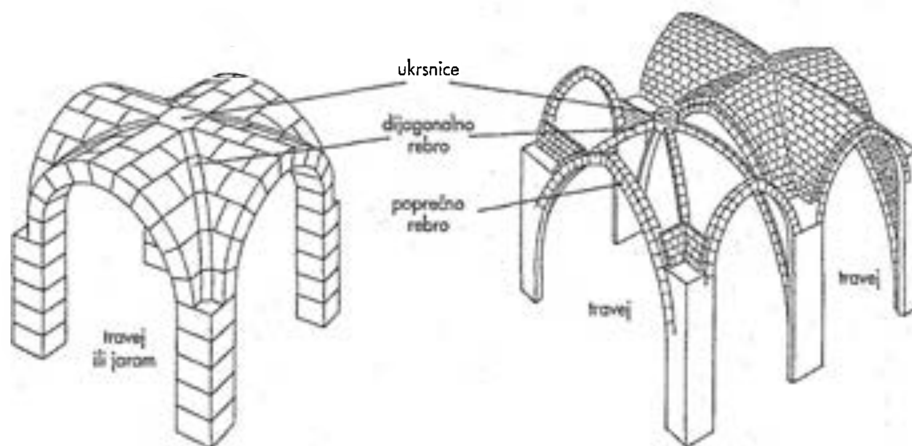


390. Poprečni presek katedrale u Daramu (prema Aklandu)

trećinu je širi od onog u Sen Sernenu, a i ukupna dužina je veća (oko 135 m), što je ubraja među najveće crkve srednjovekovne Evrope. Možda je već od početka predviđeno da glavni brod bude zasvođen. Svod nad istočnom stranom dovršen je 1107. u izrazito kratkom roku, a preostali deo broda po istom nacrtu biće završen do 1130. godine. Svod je neobično zanimljiv jer je to najraniji primer sistematske primene krstastog rebrastog svoda nad trospratnim brodom i znači izrazit napredak s obzirom na rešenje koje smo videli u Otenu. Iz osnove se vidi da se bočni brodovi sastoje od traveja skoro kvadratnog oblika prekrivenih već poznatim krstastim rebrastim svodom, dok odgovarajući prostori u glavnom brodu (koji su odvojeni snažnim poprečnim lukovima) postaju izduženi, a imaju dva para ukrštenih rebara koja dele svod na sedam delova, umesto na uobičajena četiri. Budući da su prostori između snopastih stubova u glavnom brodu dvostruko duži od prostora u bočnim brodovima, poprečni lukovi se pojavljuju samo kod neparnih stubova glavnog broda pa i stubovi variraju u veličini tako da se smenjuju tanji okrugli i snažni snopasti stubovi (sastavljeni od svežnja okruglih stubića i pilastara priljubljenih uz četvrtasti centralni stub). Možda je najlakše zamisliti poreklo ovog čudnog sistema ako zamislimo kako je arhitekt najpre napravio nacrt srednjeg broda s poluobličastim svodom i s galerijama iznad bočnih brodova i bez zida s prozorima (kao u Sen Sernenu), ali s većim razmakom između poprečnih lukova. Odjednom je shvatio da bi se stavljanjem krstastog svoda iznad svih brodova dobio polukružni prostor na kraju svakog poprečnog svoda i da bi se mogao probiti (u svrhu podizanja zida s prozorima), jer on nema nikakve veće nosive uloge (slika 391, levo). Svaki prostor među stubovima presecaju dva poprečna poluobličasta svoda *ovalnog* oblika pa se on sastoji od para dvojnih krstastih svodova koji ga dele na sedam odeljaka. Bočni potisak, kao i težina čitavog svoda, deluju na šest čvrsto utvrđenih tačaka na visini galerija. Rebra su bila nužna da bi se dobio čvrst skelet za krstasti svod i da bi se krive površine između njih mogle ispuniti zidom minimalne debljine čime se smanjivala i težina i pritisak. Ne znamo da li su do te mudre novine došli u Daramu, ali ona sigurno nije izmišljena mnogo ranije, jer je i tu nalazimo još uvek u eksperimentalnoj fazi. Dok su poprečni lukovi na ukrsnici okrugli, oni zapadno od nje blago su zašiljeni, što upućuje na stalno traganje za boljim rešenjima.

Taj sistem je imao i drugih prednosti. U estetskom pogledu, glavni brod katedrale u Daramu ubraja se među najlepše u čitavoj romaničkoj arhitekturi. Čudesna snaga naizmeničnih stubova predstavlja sjajnu suprotnost dramatično osvetljenim površinama svodova nalik na jedra. Laki, gipki sistem prekrivanja širokih prostora na velikoj visini pomoću vatrootpornih svodova, a bez žrtvovanja osvetljenja (koje su omogućavali prozori na visokom zidu), označava vrhunac romaničke i osvit gotičke arhitekture.

SENT ETJEN U KAENU. Vratimo se unutrašnjosti Sent Etjena u Kaenu (slika 392). Glavni brod je prvobitno bio projektovan s galerijama i zidovima s prozorima i drvenom tavanicom. Posle iskustva s katedralom u Daramu postalo



391. Rebrasti svod (prema Aklandu)

je, početkom dvanaestog veka, moguće izgraditi krstasti svod glavnog broda s tim da se neznatno promeni koncepcija zidova. Ali, u glavnom brodu traveji su približno četvrtasti, pa je obrazac u obliku dvostrukog X mogao biti zamenjen jednostrukim X dodavanjem poprečnog rebra (vidi sliku 391, desno). Svod od šest delova nije više podeljen teškim poprečnim lukovima, nego jednostavnim rebrima – što je takođe ušteda u materijalu koja smanjuje težinu i istovremeno stvara utisak čvrstoće i jedinstvenosti svoda glavnog broda u celini, a ujedno nadoknađuje slabiju izraženost naizmeničnih stubova. U poređenju s katedralom u Daramu, glavni brod Sent Etjena stvara utisak otmene, vazdušaste lakoće koja je slična gotičkom horu koji će biti pridodat u trinaestom veku. A u konstruktivnom smislu, ovde smo dostigli tačku u kojoj se romanika pretače u ranu gotiku.

Lombardija

Mogli bismo očekivati da će srednja Italija, srce nekadašnjeg Rimskog carstva, dati najplemenitiju romaniku jer su joj klasični uzori bili nadohvat ruke. To se, međutim, nije dogodilo. Svi vladari koji su imali ambiciju da obnove „veličinu Rima" i koji su sebe videli u ulozi naslednika rimskih careva vladali su u severnoj Evropi. Zbog papinog duhovnog autoriteta (papa je posedovao i znatna zemljišna dobra) u Italiji je bilo teško gajiti carske ambicije. Nova središta bogatstva koje je pritícalo zahvaljujući pomorskoj trgovini ili lokalnom zanatstvu doprineli su učvršćivanju malih kneževina koje su se međusobno takmičile ili su se udruživale (ako im je to donosilo političku korist) bilo s papom, bilo s nemačkim carem. Kako nisu osećali potrebu da obnove staro carstvo i kako su im ranohrišćanske crkve bile isto tako dostupne kao i antička arhitektura, Toskanci su se zadovoljili time da nastave da grade u ranohrišćanskom stilu, jedino što su svoje građevine ukrašavali onako kako je to činila paganska arhitektura.

SAN AMBROĐO U MILANU. Vođstvo u razvijanju romaničkog stila preuzela je Lombardija, gde su stari antički gradovi ponovo jačali i postajali sve bogatiji. U doba kad su Normani i anglo-Normani gradili najstarije rebraste krstaste svodove, i u Milanu i oko njega eksperimentisalo



392. Glavni brod (zasvođen između 1115. i 1120), Sent Etjen u Kaenu

se istim problemom, pa se u devetom veku, u doba takozvane prve romanike, razvio rudimentarni način zasvođivanja. Lombardijska romanička arhitektura napajala se neprekinutom građevinskom tradicijom koja se oslanjala na rimska i starohrišćanska vremena i na spomenike u Raveni. Tu istorijsku pozadinu osećamo kad se približimo jednom od najpoštovanijih i najvažnijih spomenika, crkvi San Ambrođo (Sv. Ambrozije) u Milanu (slike 393 i 394), izgrađenoj na mestu gde su se još od četvrtog veka nalazile neke crkve. Gradnja sadašnje crkve započela je krajem jedanaestog veka, osim apside i južne kule, koji potiču iz



393. San Ambrođo (Sv. Ambrozije). Milano.
Kraj jedanaestog veka i dvanaesti vek

desetog veka. Čitava spoljašnjost je od opeka; iako ukrašenija i daleko monumentalnija od njih, ona podseća na geometrijsku jednostavnost crkava u Raveni (San Apolinare in Klase i San Vitale, slike 300 i 317).

Ulaskom u atrijum vidimo strogu lepotu pročelja s dubokim arkadama. Iza njih su dva zvonika koji stoje nezavisno od crkve, ali dodiruju njene spoljašnje zidove. Sličnu takvu ali okruglu kulu videli smo na istočnoj strani crkve San Apolinare in Klase, verovatno najstarijeg sačuvanog primera lombardijskih romaničkih zvonika iz devetog ili desetog veka. Većina sličnih zvonika iz kasnijeg perioda sagrađena je nad kvadratnom ili pravougaonom osnovom, a tradicija slobodnog zvonika (kampanile) u Italiji je tako jaka da on retko postaje sastavni deo same crkve.

Glavni brod San Ambrođa, nizak i širok (više od tri metra širi od onog u Daramu) sastoji se od četiri kvadratna traveja odvojena snažnim poprečnim lukovima. Nema poprečnog broda, ali najistočniji kubusi glavnog broda imaju iznad sebe (slično ukrsnici) oktogonalnu kulu natkrivenu kupolom ili lanternom. To je dodato kasnije, a lako pogađamo i zašto, jer u glavnom brodu nema visokih bočnih zidova s prozorima, pa otvori lanterne daju toliko potrebno osvetljenje. Postoji sistem naizmeničnih stubova kao u Daramu i Kaenu, jer dužini svakog traveja glavnog broda odgovaraju dužine dvaju traveja bočnih brodova. Ovi imaju krstasti svod kao i prva tri nad glavnim brodom te nose galerije. Svodovi glavnog broda znatno se razlikuju od onih u crkvama na severu. Sagrađeni su od opeke i sitnog kamena tehnikom koja podseća na rimske krstaste polubličaste svodove u Konstantinovoj bazilici, ali su znatno masivniji. Osim toga, dijagonalna rebra prave pravilne

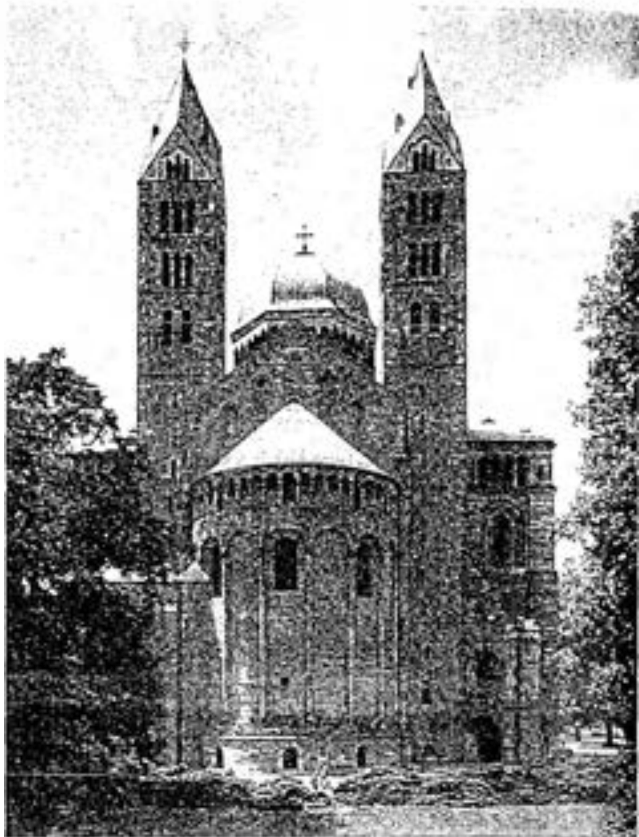
394. Unutrašnjost crkve sv. Ambrozija

polukrugove (u Daramu i Kaenu oni su spljošteni), tako da se svodovi, zbog razlike u širini prostora koji premošćavaju, dižu do visine znatno iznad poprečnih lukova. Povećanje visine svoda daje utisak kupole, pa svaki kubus izgleda kao zasebna celina.

Umesto galerija milanski arhitekt mogao je da pokuša da izgradi zidove s prozorima. Ali raspon glavnog broda bio je određen širinom apside koja je poticala iz desetog veka, a u Lombardiji je bio uobičajen prostran enterijer kakav su imale ranohrišćanske bazilike (uporedi sa slikom 302), umesto visoke i svetle unutrašnjosti normanskih crkava. U takvim okolnostima, nije bilo razloga da se rizikuje eksperimentišući ekonomičnijim oblicima i lakšim konstrukcijama; zato je rebrasti svod u Lombardiji ostao rudimentaran pa nije dostigao protogotički model kao na severu Evrope.

Nemačka i Nizozemska

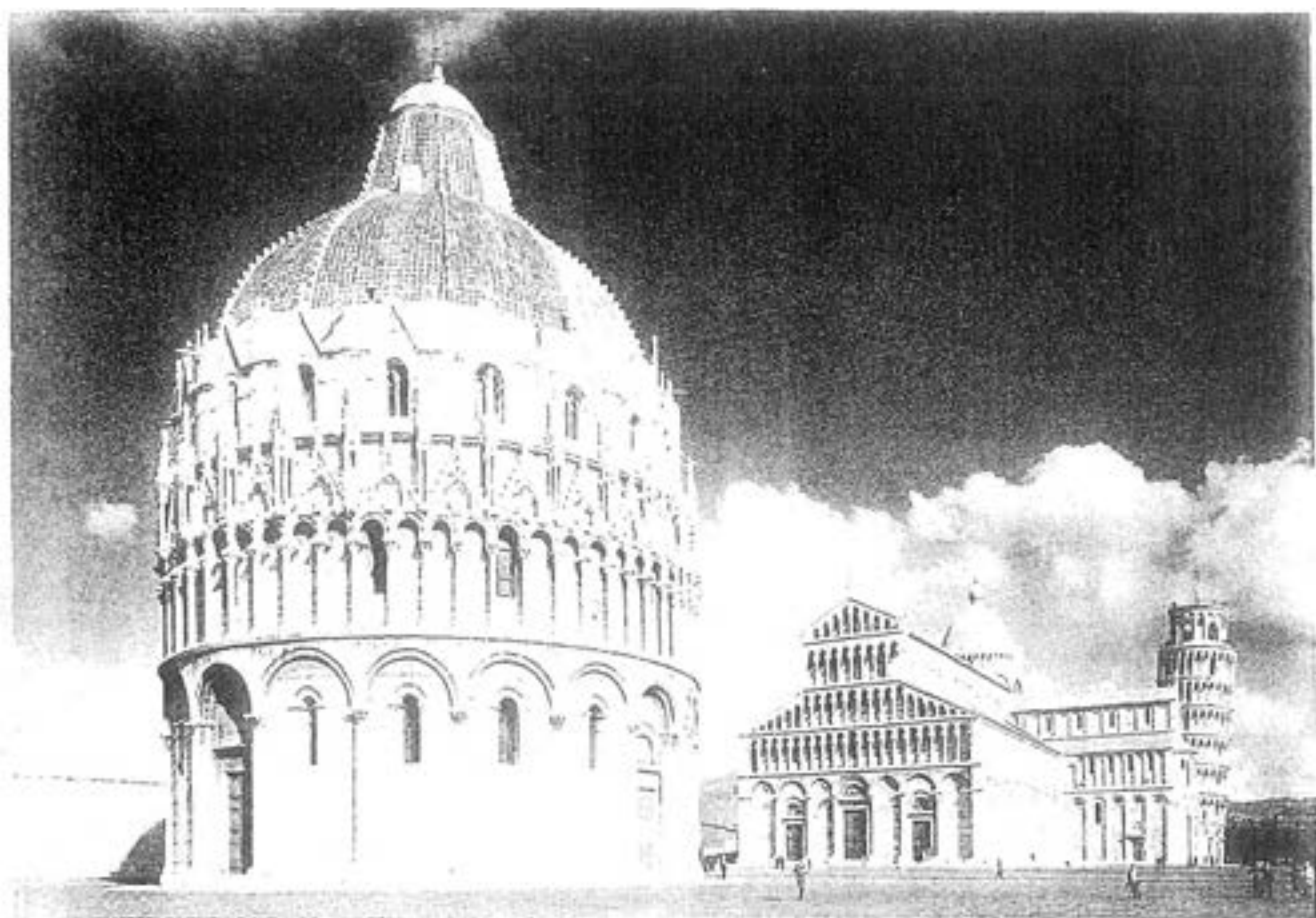
KATEDRALA U ŠPAJERU. Nemačka romanička arhitektura nicala je u rajnskoj oblasti i bila je isto tako konzervativna. Kako je crkva u Špajeru bila carska, njena konzervativnost odražava više karolinško-otonsku tradiciju nego onu pre nje. Gradnja je započela oko 1030. godine, ali je crkva dovršena tek sto godina kasnije. Ima *vestverk* (sada pokriven novijom konstrukcijom) i prilično monumentalnu grupu na istočnom kraju, koja uključuje kulu nad ukrsnicom i dve kule sa stepeništem (slika 395). Kao i na mnogim nemačkim pročeljima tog doba, arhitektonski



395. Katedrala u Špajeru, istočna strana. Započeta 1030.



396. Katedrala u Turneu u Francuskoj. Glavni brod izgrađen između 1110. i 1171, a poprečni brod i ukrsnica između 1165. i 1213.



397. Krstionica, katedrala i zvonik u Pizi (pogled sa zapada). 1053–1272.

elementi vode poreklo iz „prve romanike" u Lombardiji (uporedi sa Sv. Ambrozijem), prema kojoj su dugo stremile nemačke ambicije. Međutim, visina joj je slična onim severnim, a dimenzije su joj tako velike da sve ostale crkve tog doba u poređenju s njom izgledaju kao patuljci. Glavni brod je za trećinu duži i širi od onog u Daramu, a zidovi nad arkadama imaju prozore i prvobitno su koncipirani tako da nose drveni krov. Tek početkom 12. veka brod je podeljen na traveje i natkriven teškim krstastim svodovima, koji su bili sličniji lombardijskim nego normanskim.

KATEDRALA U TURNEU. Impresivna istočna strana katedrale u Špajeru odrazila se na određen broj crkava u dolini Rajne i u Nizozemskoj. U katedrali u Turneu ova struktura, sačinjena od polukružne apside i dve kule, javlja se dva puta, tj. na obe strane poprečnog broda. To je najčuvenija skupina kula u romaničkoj arhitekturi. Prvobitno je trebalo da ih bude još četiri: dve na zapadnom pročelju (kasnije zamenjene malim kulama), a dve uz istočnu apsidu (umesto kojih je izgrađen ogroman gotički hor). Takvo grupisanje kula postalo je pravilo u planovima srednjovekovnih crkava severno od Alpa još od vremena Karla Velikog (vidi sliku 361), premda je malo njih potpuno izvedeno, a još manje sačuvano. Njihova popularnost ne može se objasniti praktičnim motivima, na primer time što obuhvataju stepenište, zvonike ili služe kao kule osmatračnice. One su na neki način (što je danas teško dokučiti) izražavale odnos srednjovekovnog čoveka prema natprirodnom, kao zigurati kod starih Mesopotamaca (priča o Vavilonskoj kuli očaravala je u srednjem veku). Možda njihovo simbolično značenje najbolje dočarava jedna stara priča. Neki grof se zavadio sa stanovnicima susednog grada koje je predvodio njihov biskup. Na kraju je on opkolio grad i da bi istakao svoju pobedu i ponizio stanovnike tog grada, odrubio je vrh tornja njihove katedrale. Gubitak kule bio je isto što i gubitak obraza, jer su se one smatrale arhitektonskim simbolima snage, moći i ugleda.

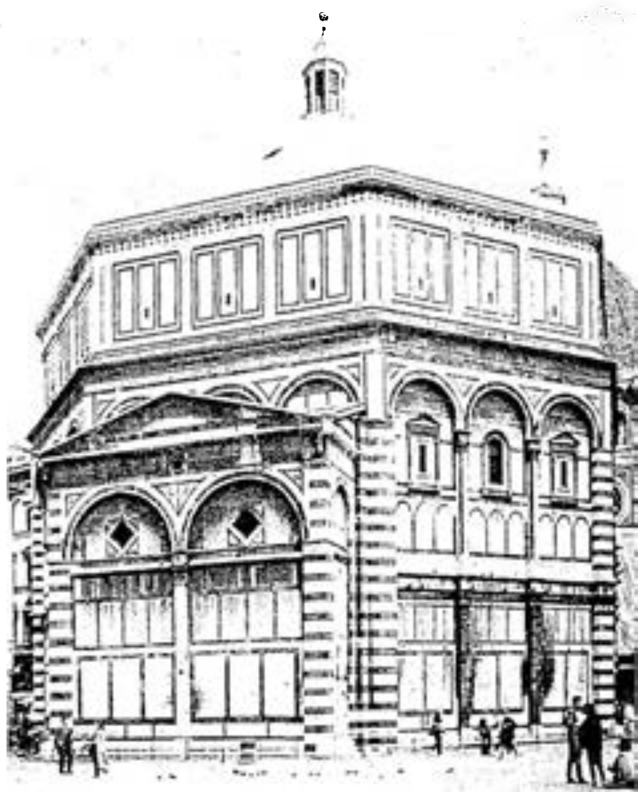
Toskana

KATEDRALA, KRSTIONICA I TORANJ U PIZI. Najčuvenija od svih kula duguje svoju slavu slučaju: toranj u Pizi (bolje rečeno, zvonik pizanske katedrale), koji je projektovao skulptor Bonano Pizano (stvarao između 1174. i 1186), počeo je da se naginje zbog slabih temelja još pre nego što je bio dovršen (slika 397). Krivi toranj je deo veličanstvene celine, izgrađene na otvorenom prostoru severno od grada, koja obuhvata katedralu i, zapadno od nje, krstionicu s kupolom podignutu na kružnoj osnovi. Kompleks je najambiciozniji spomenik toskanske romanike, a predstavlja dokaz bogatstva i ponosa grada-republike Pize posle pomorske pobede nad Palermom, izvojevane 1062. godine.

Za razliku od Lombardije, koja je bila snažno povezana sa severom, Toskana je u čitavom srednjem veku sačuvala svest o klasičnom nasleđu. Ako uporedimo katedralu u Pizi sa San Apolinarom u Raveni i sa Sen Sernenom u Tuluzi (vidi slike 300 i 380), nema sumnje da je ovaj potonji njen bliži rođak. Ali njena bitna obeležja (uključujući i odvojenost zvonika od



398. Unutrašnjost katedrale u Pizi



399. Krstionica sv. Jovana, Firenca. Između 1060. i 1150.

glavne građevine) i dalje upućuju na vezu sa San Apolinarom. Osnova katedrale u Pizi zapravo je osnova ranohrišćanske bazilike kojoj je dograđen poprečni brod u obliku latinskog krsta; krakovi transepta i sami liče na male bazilike sa sopstvenim apsidama. Ukrsnica je natkrivena kupolom, ali ostatak crkve ima drvenu tavanicu, osim bočnih brodova (po četiri paralelno s glavnim, a po dva paralelno s poprečnim), koji imaju krstaste svodove. Unutrašnjost (slika 398) nešto je viša od ranohrišćanskih bazilika, jer su i ovim zidovima s prozorima (u glavnom brodu) umetnute i galerije (iznad bočnih brodova). Pa ipak, prekrasan red klasičnih stubova koji podupiru lukove glavnog broda i sporednih brodova jasno podseća na rimske građevine kao što je Sv. Pavle izvan zidina (vidi sliku 299).

Jedini element koji upućuje na svesnu obnovu rimskog stila u toskanskoj arhitekturi jeste oblaganje spoljnih zidova crkve pločama od višebojnog mermera. Od njega je malo šta ostalo, jer je većinom skidan da bi se ukrasile nove građevine, ali unutrašnjost Panteona (slika 246) još uvek može da nam donekle dočara prvobitni izgled. Tu prepoznajemo želju za takmičenjem s katedralom u Pizi i ostalim spomenicima koji su svi bili obloženi mermerom sa horizontalnim prugama i ornamentima od tamnozelenog mermera. U kombinaciji sa slepim arkadama i galerijama to deluje kao čipka bogate teksture i boje, što je vrlo daleko od spoljašnjosti ranohrišćanskih crkava. Ali davno su prošla vremena kad se smatralo nepoželjnim da se hrišćanska crkva takmiči u spoljašnjem sjaju i bogatstvu s klasičnim hramovima.

KRSTIONICA SV. JOVANA U FIRENCI. U Firenci, koja će kasnije premašiti Pizu kako u trgovačkom tako i u umetničkom pogledu, najveće dostignuće toskanske romanike predstavlja Krstionica (slika 399). To je osmougaona zgrada upečatljivih dimenzija pokrivena kupolom. Zeleno-bela mermerna oplata strogo je geometrijska, a slepe arkade su klasičnih proporcija i pojedinosti. Čitava zgrada odiše klasičnim duhom do te mere da su nekoliko vekova kasnije i sami Firentinci poverovali kako je to nekad bio hram boga Marsa. Još ni do danas nisu rešena neslaganja u vezi s datumom njenog građenja na opšte zadovoljstvo. Još ćemo se mnogo puta vraćati ovoj krstionici, jer joj je bilo suđeno da u renesansi odigra važnu ulogu.

SKULPTURA

Ponovna obnova monumentalne kamene skulpture iznenađuje nas još više od arhitektonskih dostignuća romaničkog razdoblja, jer ni karolinška ni otonska umetnost nisu pokazivale nikakvu težnju u tom pravcu. Slobodne statue gotovo su bile nestale iz zapadne umetnosti posle petog veka, a kameni reljef zadržao se samo kao arhitektonski ukras za ulepšavanje površina kod kojih je dubina klesanja svedena na najmanju moguću meru. Tako možemo reći da je jedina stalna skulptorska tradicija u umetnosti ranog srednjeg veka bila minijaturna skulptura: mali reljefi i, samo ponekad, statuete izrađene u metalu ili slonovači. Otonska umetnost je, u delima kao što su bronzana vrata biskupa Bernvarda (slika 375), proširila razmere ali ne i duh ove tradicije. Čak su se i zaista velika skulptorska dostignuća tog doba, kao što je impresivno *Geronovo raspeće* (slika 370), ograničavala na obradu drveta. Ono malo radova u kamenu na koje nailazimo u zapadnoj Evropi pre sredine jedanaestog veka jedva da je nadmašivalo umetnički i tehnički nivo Zigvaldovog reljefa (slika 356).



400. *Apostol.* Oko 1090. Kamen. Sen Sernen, Tuluza

Jugozapadna Francuska

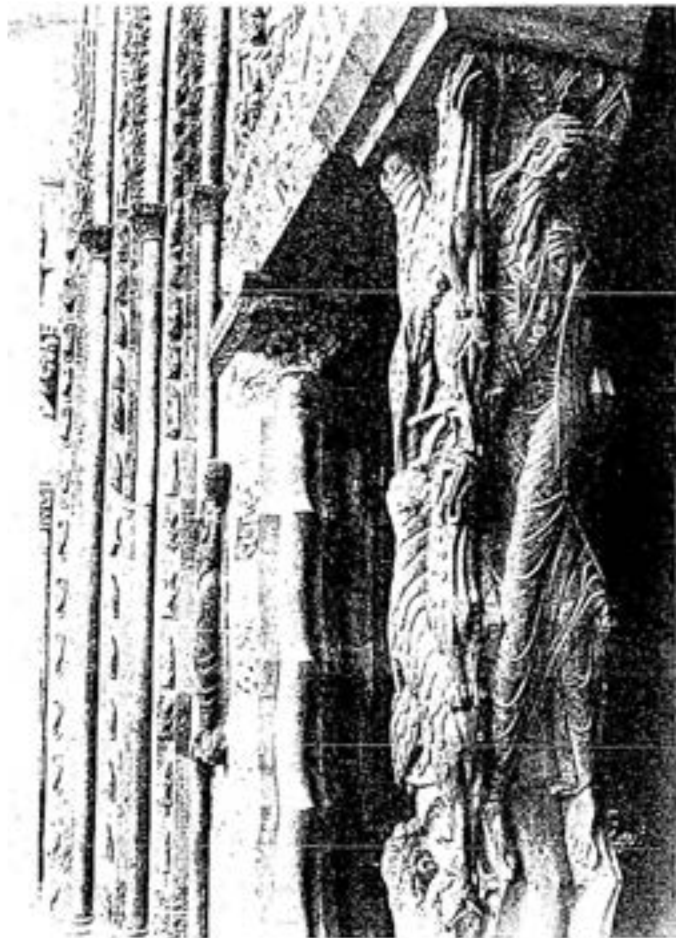
Pedeset godina kasnije situacija se sasvim promenila. Ne možemo pouzdano znati gde je i kada započela obnova skulpture u kamenu, ali najstariji primeri nađeni su u jugozapadnoj Francuskoj i u severnoj Španiji duž „puteva hodočašća" koji vode prema Santjago de Komposteli. Prilično je logično povezati ih s hodočasničkim saobraćajem, jer je arhitektonska skulptura, naročito kad je bila primenjena na fasadama crkava, trebalo da privuče vernike svetovnjake više nego članove zatvorene manastirske zajednice.

SEN SERNEN U TULUZI. Kao i kod romaničke arhitekture, brz razvoj skulpture u kamenu pre 1100. godine podudara se s jačanjem verskog žara svetovnog stanovništva u decenijama koje su prethodile Prvom krstaškom ratu. U Sen Sernenu u Tuluzi nalazi se više značajnih primera koji su verovatno nastali oko 1090. godine, uključujući i reljef *Apostola* na slici 400. Ploča se sada nalazi u deambulatorijumu, ali ne znamo gde je prvobitno bila postavljena; nije isključeno da je ukrašavala prednju stranu nekog oltara. Gde smo pre toga videli nešto slično? Čvrstina oblika strogo je klasična što upućuje na to da je naš umetnik sigurno dobro poznavao poznorimsku skulpturu, a takvih očuvanih ostataka na jugu Francuske ima mnogo. Ali svečana frontalnost figure i njeno postavljanje u arhitektonski okvir pokazuju da koncepcija u celini potiče iz vizantijskog izvora, po svoj prilici s neke ploče od slonovače, kao što je ona s likom *Arhandela Mihaila* na slici 315.

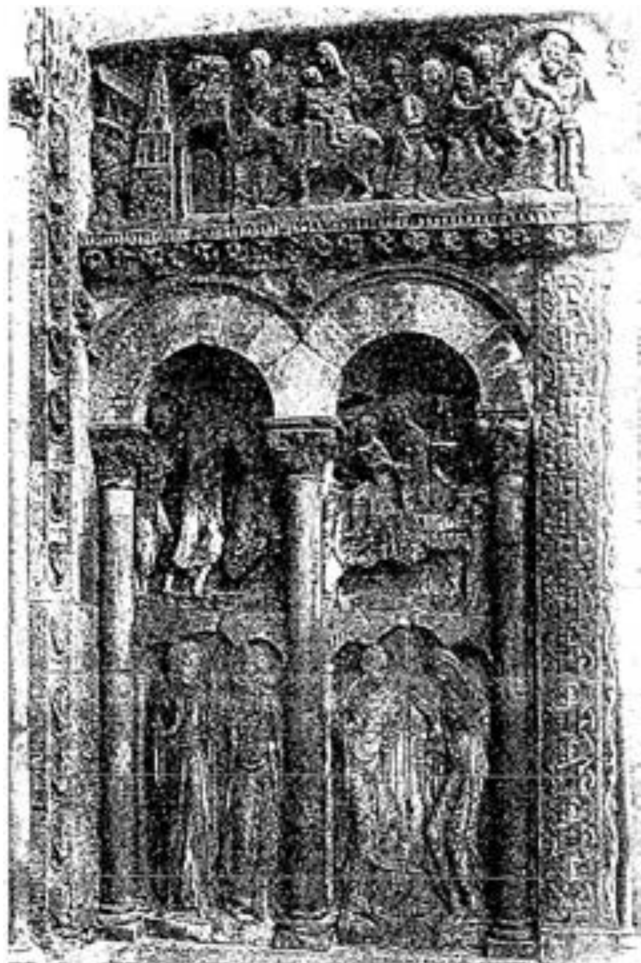
Povećavajući ovakvu jednu minijaturu, rezbar prikazanog reljefa ponovo joj je vratio plastičnost. Niša je stvarno udubljena, kosa je kao okrugla kapa koja čvrsto prianja uz glavu, a telo je strogo i kao iz jednog komada. *Apostol* ima isto dostojanstvo i neposrednost kao što su imale i skulpture arhajskog razdoblja u Grčkoj. Figuru koja je nešto veća od polovine prirodne veličine, ne treba posmatrati samo izbliza: zbog svoje veličine i težine ona „deluje" na posmatrača i s prilične udaljenosti. Naglasak na masivnosti pokazuje čime je možda prevashodno bila podstaknuta obnova klesanja većih skulptura: kameni prikaz figure, trodimenzionalan i opipljiv, mnogo je „stvarniji" od naslikanog. Svešteniku uronjenom u teološke apstrakcije to se moglo činiti nevažnim, a možda i opasnim. Ali običnom laiku svaka velika skulptura liči na idola i to je čini vrlo privlačnom.

SV. PETAR U MOASAKU. Drugo važno središte rane romanske skulpture bila je opatija u Moasaku, severno od Tuluze. Na slici 401 vidimo veličanstven središnji stub i zapadni dovratnik južnog portala (na slici 403 prikazani su delovi tipičnog srednjovekovnog portala). Oba elementa imaju talasasti profil – što je verovatno mavarski uticaj – a polustubovi uz dovratnik i središnji stub imaju taj isti uzorak (kao da su istisnuti iz neke ogromne tube). I ljudski i životinjski oblici izrađeni su s neverovatnom gipkošću, tako da paučinasti prorok na rubu centralnog stuba izgleda savršeno prilagođen svom nesigurnom sedalu. (Obratite pažnju kako figura prati konturu stuba!) Čak je mirno prekrstio noge kao igrač i okrenuo glavu prema unutrašnjosti crkve, istovremeno odmotavajući rotulus.

Ali šta je sa izuvijanim lavovima koji prave simetričnu cikcak liniju na prednjoj strani središnjeg stuba – imaju li i oni kakvo značenje? Koliko znamo, oni samo „oživljuju" stub, kao što isprepletane životinje na irskim minijaturama (od kojih ove vode poreklo) oživljuju polja koja su im određena. U iluminiranju rukopisa ta tradicija nije bila nikad prekinuta. Skulptor je nesumnjivo bio pod njenim uticajem, kao što i nervozni prorokovi pokreti potiču iz minijaturnog slikarstva (vidi sliku 414). Ali izuvijani lavovi upućuju na još jedan izvor. Preko tkanina trag vodi sve do persijskih dela od metala, pa i ranije, do životinja postavljenih jedna nasuprot drugoj u staroj umetnosti Bliskog istoka (vidi slike 50, 92 i 135). Ipak, ni upečatljivost tih ornamenata ne može potpuno da objasni njihovo prisustvo u Moasaku. Oni pripadaju brojnoj porodici divljih i čudovišnih stvorenja



401. Južni portal (deo). Sv. Petar u Moasaku. Francuska, početak dvanaestog veka



402. Istočna strana južnog portala. Sv. Petar u Moasaku (anđeo iz scene *Blagovesti*, dole levo, novije je izrade)

u romaničkoj umetnosti koja su sačuvala svoju demonsku vitalnost, čak i kada su prisiljena – kao ovi lavovi – da vrše ulogu podupirača. (Sličan primer vidimo na slici 407.) Njihova namena, dakle, nije samo ornamentalna nego i ekspresivna. Ta stvorenja otelovljuju mračne sile koje su ukroćene i pretvorene u figure čuvara ili su prisiljene da zauzmu položaj gde će doveka biti zarobljene, ma koliko režale u znak protesta.

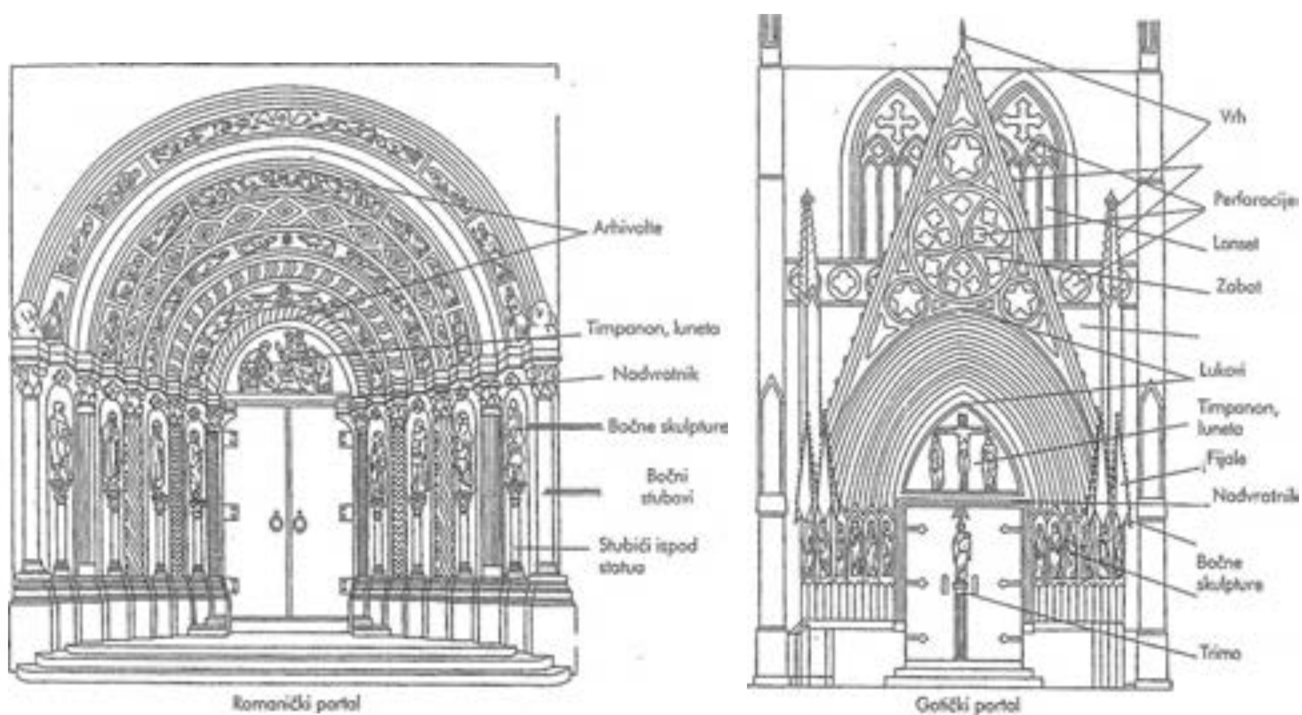
Južna vrata u Moasaku pokazuju isto bogatstvo mašte koju je sv. Bernar iz Klervoa osudio u čuvenom pismu iz 1127. godine upućenom opatu Vilijamu iz Sv. Tijerija, a bilo je u vezi sa skulpturama iz Klinija. (Vidi Primarne izvore br. 32, str. 387–388.) Iako nije posebno napao umetnost i njenu ulogu u obučavanju nepismenih, sv. Bernar nije baš cenio ukrase u crkvi. Sigurno bi negodovao i protiv preteranosti portala u Moasaku gde je očigledna namera bila da se svidi oku – o čemu tako rečito svedoči Bernarovo nevoljno divljenje klaustru u Kliniju.

Pred portalom u Moasaku nalazi se dubok trem s raskošno izvedenim stranama. U arkadi na istočnoj strani (slika 402) vidimo *Blagovesti* i *Posetu Bogorodice Jelisaveti* a između njih *Poklonjenje mudraca.* Na frizu iznad arkada prikazani su drugi događaji iz Hristove mladosti. I ovde nalazimo tanke udove i iste rečite gestove figura, kao što smo videli na figuri proroka na centralnom stubu. (Obratite posebnu pažnju na igru ruku u *Poseti* i *Blagovestima.*) Jedino što se menja s obzirom na arhitekturni kontekst jesu proporcije tela i veličina figura. Važnija je uverljivost priče nego doslednost njene obrade.

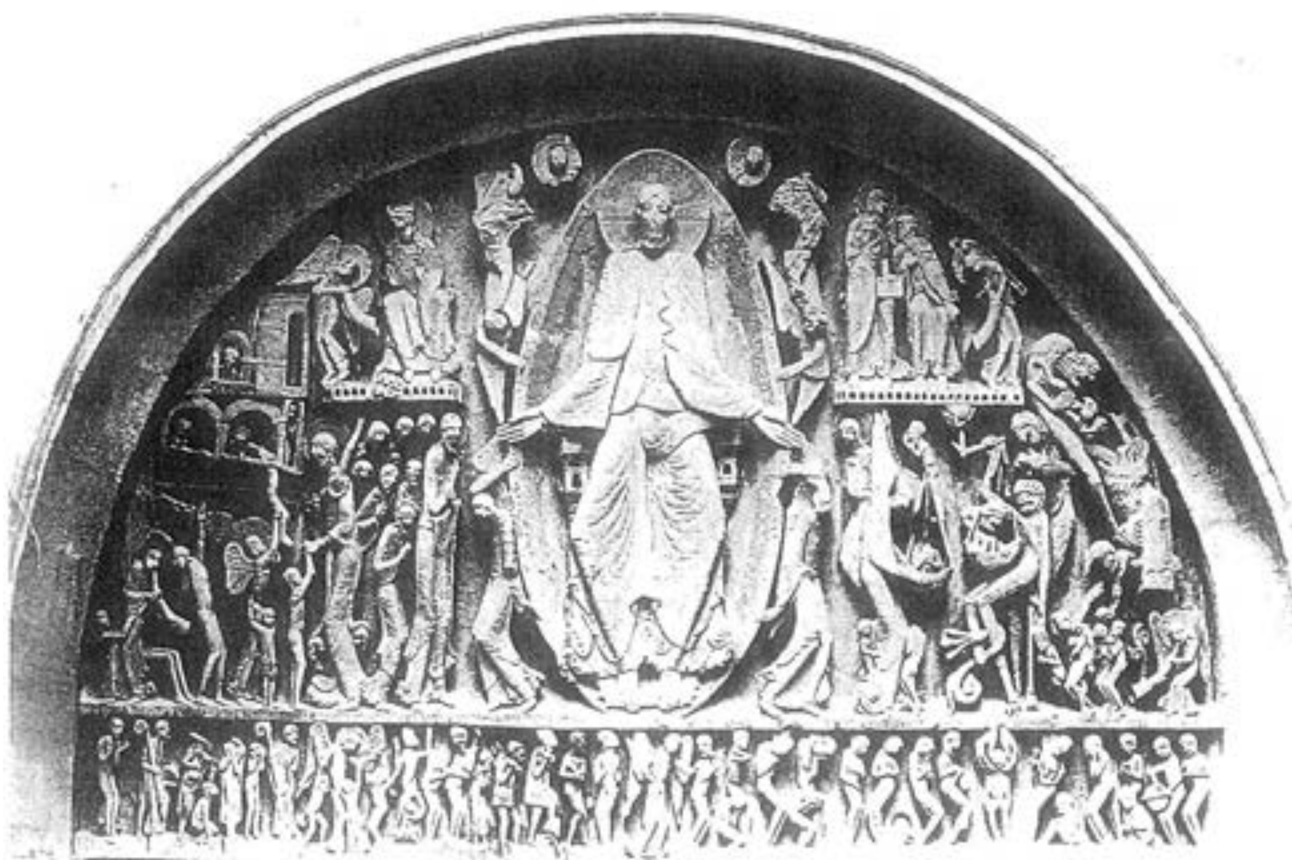
Burgundija

KATEDRALA U OTENU. Luneta iznad nadvratnika glavnog portala romaničke crkve obično sadrži kompoziciju sa Hristom na prestolu u sredini, a najčešće viziju iz Apokalipse ili Strašnog suda, što su scene koje ulivaju strahopoštovanje u hrišćanskoj umetnosti. U katedrali u Otenu ove scene odišu vrlo izražajnom snagom: Gizelbertusove predstave (slika 404) verovatno potiču iz savremenih priča, a ne iz Jovanovog Otkrovenja. Apostoli sleva posmatraju merenje duša koje se odvija na desnoj strani. Četiri anđela Apokalipse u uglovima sviraju trube. U dnu mrtvi ustaju iz grobova drhteći od straha; neke su već zgrabile zmije ili ogromne ruke nalik na kandže. Njihova sudbina doslovno visi o kantaru, jer đavoli vuku jednu stranu, a anđeli drugu. Spasene duše traže poput dece zaštitu od anđela pre nego što se vinu u nebeski Jerusalim (dole levo), dok one osuđene đavoli, cereći se, bacaju u pakao (dole desno).

Ovi đavoli su plod mračne mašte koju smo videli na delu u romaničkim prikazima životinjskog sveta. Oni u



403. Romanički i gotički portali



404. Gizelbertus. *Strašni sud,* luneta zapadnog portala katedrale u Otenu. Oko 1130–1135.



405. Gizelbertus. *Eva,* desna polovina nadvratnika severnog portala katedrale u Otenu. Muzej Rolen, Oten

Pojava jasno određenih umetničkih ličnosti u dvanaestom veku retko se priznaje, jer ona protivreči raširenom mišljenju da je sva srednjovekovna umetnost uglavnom anonimna. Naravno, takvih ličnosti nema mnogo, ali kada se pojave, onda one imaju i daleko veći značaj. Majstor Gizelbertus nije jedini. Nije ni najstariji. On je jedan od romaničkih skulptora koji su nam poznati po imenu, i to ne slučajno. Njegov vrlo individualni stil ubraja ga među prve skulptore vredne spomena, jer su Antemije iz Trala i Isidor iz Mileta pet stotina godina stariji.

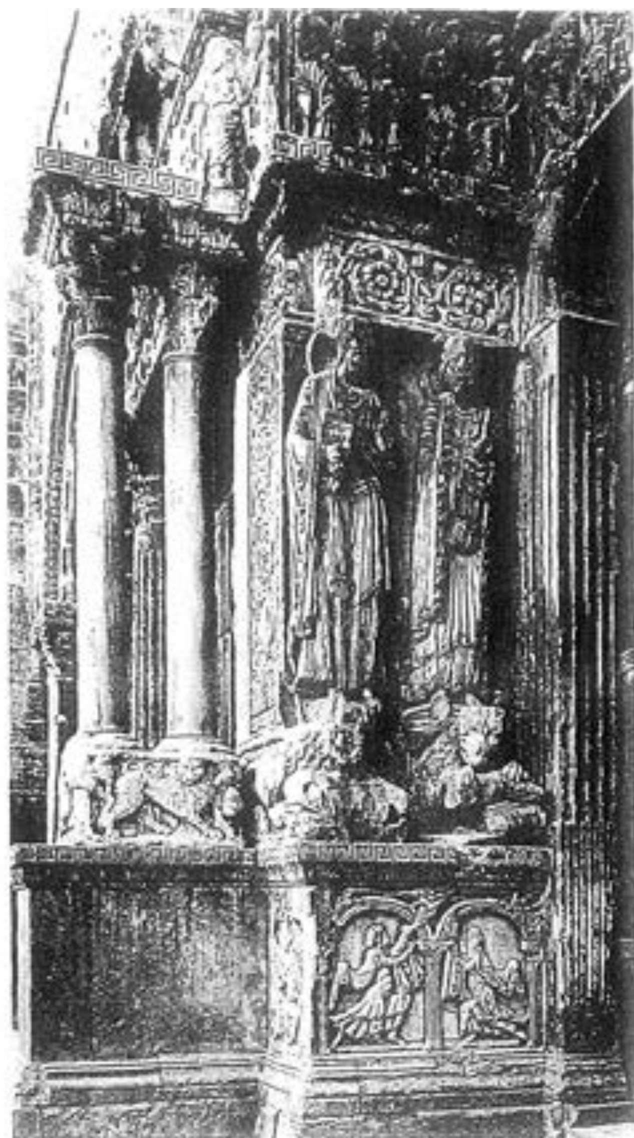
Gizelbertusovo delo razlikuje se od dela njegovih savremenika neuobičajeno velikim rasponom. Kao što je ono u Moasaku, njegova dela razlikuju se po temi i mestu kojem su namenjena. Njegova *Eva* je ćudljiva, koliko je njegov *Strašni sud* zastrašujući. Ona nežno bere jabuku s Drveta saznanja osvrćući se na odsutnog Adama, koji je bez sumnje odnekud posmatra, i dobacuje mu neodoljiv pogled. Čežnjiva poza koju je zahtevao arhitektonski element koji ona krasi dopustio je Gizelbertusu da njenom liku da čarobnu – i zapanjujuće senzualnu – lepotu.

celini imaju ljudska obeležja, ali su im noge kao u pauka ili ptica, bedra su prekrivena krznom, imaju repove, šiljate uši i ogromna, krvoločna usta. Njihova žestina, za razliku od životinjske, nema granica i oni neverovatno uživaju u svom mračnom zanimanju. Svaki posetilac koji je „pročitao iz mermera" poruku (kako kaže sv. Bernar iz Klervoa) ući će u crkvu pročišćenog duha.

SV. MAGDALENA U VEZLEU. Gizelbertus je počeo karijeru u Kliniju (vidi stranice 316–317), gde je verovatno radio kao glavni pomoćnik nepoznatog majstora koji je bio zadužen da izradi možda najlepši romanički timpanon uopšte, timpanon na crkvi sv. Magdalene u Vezleu nedaleko od Otena (slika 406). (Vidi Primarne izvore br. 31, str. 386. i 387.) Tema je bila odašiljanje apostola, a imala je



406. *Odašiljanje apostola,* luneta središnjeg portala narteksa Sv. Magdalene u Vezleu u Francuskoj, 1120–1132.



407. Nadvratnik srednjeg portala, Sen Žil di Gar, Francuska. Druga četvrtina dvanaestog veka

posebno značenje u doba krstaških ratova, jer je objavljivala da je dužnost svakog hrišćanina da širi Jevanđelje širom sveta. Iz ruku Hrista koji se veličanstveno uznosi šire se zraci Svetog duha prema apostolima koji drže Sveto pismo kao znak svoje misije. Nadvratnik i polja oko središnje grupe ispunjavaju predstave iz neznabožačkog sveta, što je prava antropološka enciklopedija svih vrsta legendarnih rasa. Na luku koji uokviruje lunetu prepoznajemo znakove zodijaka i radove karakteristične za pojedine mesece u godini, što prenosi poruku da propovedanje vere nema ni vremenskih ni prostornih ograničenja.

Romanički klasicizam

PROVANSA. Skulpture portala u Moasaku, Otenu i Vezleu, premda se po stilu razlikuju, ipak imaju mnogo zajedničkih osobina: snažnu izražajnost, nesputanu maštovitost i nervoznu razigranost oblika, koja je bliža minijaturama u rukopisima i radovima u metalu nego skulptorskoj tradiciji antike. *Apostol* iz Sen Sernena, naprotiv, ostavio je na nas utisak svojim snažnim „rimskim" duhom. Uticaj antičkih spomenika bio je posebno jak u Provansi, primorskom području jugoistočne Francuske, koje je mnogo duže od ostalih delova te zemlje bilo deo grčko-rimskog sveta, pa je zato prepuno sjajnih rimskih ostataka. Možda se zato i romanički stil ovde zadržao duže nego na drugim mestima. Ako pogledamo središnji portal crkve u Sen Žil di Garu (slika 407), jedno od remek-dela romaničke umetnosti, odmah ćemo uočiti klasični karakter njegovog arhitektonskog okvira sa slobodnim stubovima, uzorkom meandra i ukrasom od mesnatog akantusovog lišća. Dve velike statue, klesane gotovo sa svih strana, daju utisak težine i mase, slično kao i *Apostol* iz Sen Sernena; iako su nastale pola veka kasnije, statue pokazuju bogatstvo detalja koje smo već zapazili u spomenicima nastalim u razdoblju između njih. Stoje na konzolama koje podržavaju grabljive zveri. I njih odlikuje rimska masivnost, za razliku od malih figura na samoj osnovi (Kain i Avelj), koje nas podsećaju na stil iz Moasaka.

Španija i Italija

SANTO DOMINGO DE SILOSA. Francuski stil ubrzo se proširio do Španije, i to najpre do Santjago de Kompostele, gde su skulpture, nažalost, prilično razbacane, a zatim i



408. *Neverovanje Tomino.* Oko 1130–1140. Mermer. Klaustar, Santo Domingo de Silos, Španija

do manastira Santo Domingo de Silosa, koji je postao važno odredište, iako je udaljen oko 100 km od hodočasničkog puta. Među reljefima u klaustru Santo Dominga, koji su verovatno klesani u drugoj četvrtini dvanaestog veka, nalazi se i izvanredno *Neverovanje Tomino* prikazano na slici 408. Kompozicija s apostolima koji kao da su izliveni iz istog kalupa, duguje dosta otonskoj umetnosti (uporedi sa slikom 377). Za veštu klesarsku tehniku ima da zahvali Francuskoj, posebno ugaonim stubovima klaustra u Moasaku. Druga obeležja koja ih povezuju s romaničkom skulpturom van Španije jesu izduženi oblici, uglaste poze, naglašeni pokreti. Ali pojavljivanje ovog dela ne možemo objasniti samo spoljašnjim uticajima. *Neverovanje Tomino* vrlo je originalno delo, jer nigde se ne pojavljuje ništa slično. Njegova prirodna jednostavnost razoružava, ali i obmanjuje – krajnja stilizacija daje sceni izražajnost koja je i dirljiva i neposredna. Kao i gregorijansko pevanje po kojem je Silos i danas poznat, ovaj reljef je nenadmašno rečit dokaz verskih osećanja. Ista su im i formalna sredstva izražavanja: oboje počivaju na neukrašenim motivima koji u jednostavnim kadencama samim ponavljanjem postižu svoj opšti utisak.

VILIGELMO. Premda je francuski stil ubrzo postao međunarodni, na njega je u pojedinim oblastima uticala i domaća umetnost. To primećujemo u Viligelmovim delima. Njegovi reljefi na temu *Postanja* (slika 409) na pročelju katedrale u Modeni s pravom se smatraju početkom romaničke skulpture u Italiji. Scene pokazuju iznenađujuću srodnost s vratima biskupa Bernvarda u Hildeshajmu (slika 375), pa pretpostavljamo da je Viligelmo možda bio pozvan



409. Viligelmo. *Prizori iz Postanja.* Oko 1106–1120. Mermer, visina oko 91,5 cm. Katedrala u Modeni, Italija

iz Nemačke, gde je pod imenom Vilhelm učio za zlatara. Ako je tako, onda je verovatno bio upoznat i s romaničkim stilom koji je u to doba nastajao u Burgundiji, na šta upućuje pogled na friz duž trema u Moasaku, na kojem je ispričana Hristova mladost (slika 402). Pa ipak, te figure pokazuju iskustvo u izradi ljudskog akta koje se moglo steći jedino u Italiji. Osim toga, one izražavaju ozbiljnost koja vodi do ranohrišćanskih reljefa od slonovače, a koja je zapanjujuća ako se uporedi s vretenastim Adamom i Evom u Hildeshajmu, njihovim direktnim prethodnicima. Ova čvrstoća daje scenama neko svečano dostojanstvo nasuprot neposrednoj dramatičnosti dešavanja na Bernvardovim vratima (uporedi sliku 376). Umetnik je s punim pravom bio ponosan na svoje delo. Na natpisu se hvali rečima: „Među skulptorima tvoje delo, Viligelmo, sija jače." Ne iznenađuje nas činjenica što je jedan Nemac obnovio italijansku skulpturu, jer se u Italiji do osmog veka tradicija već skoro sasvim ugasila, dok je severna Italija bila u rukama nemačkih vladara koji su delovali kao zaštitnici rimskih papa.

ANTELAMI. Klasičnost koja je kod Viligelma tek u začetku dostiže svoj vrhunac krajem dvanaestog veka u sjajnoj figuri kralja Davida na pročelju katedrale u Fidenci u Lombardiji (slika 410), koja je delo Benedeta Antelamija, najvećeg skulptora italijanske romanike. Kao što smo videli, u doba romanike umetnici su se retko potpisivali. Antelami je izuzetak po tome što je njegovo delo mnogo individualnije nego što to pokazuju druga umetnička dela tog razdoblja, pa zato prvi put posle starih Grka možemo da počnemo govoriti (iako ne bez ustezanja) o ličnom stilu. Za razliku od Viligelma, Antelami je skulptor monumentalnih dela, a ne klesar reljefa. Tako se njegov *Kralj David* približava idealu samostalne statue više od bilo kog srednjovekovnog dela koje smo dosad videli. Dok je *Apostol* iz Sen Sernena jedan u nizu likova koji su vezani za svoju nišu, Antelamijev *Kralj David* stoji fizički slobodan,



410. Benedeto Antelami. *Kralj David.* Oko 1180–1190. Zapadno pročelje katedrale u Fidenci, Italija



411. Renije iz Hija. Posuda za krštenje. 1107–1118. Bronza, visina 63,5 cm. Sv. Vartolomej, Lijež, Belgija



412. Statua lava. 1166. Bronza, dužina oko 180 cm. Trg katedrale u Brunsviku, Nemačka

čak pokušava da ponovo ovlada klasičnim *kontrapostom*. Naravno da bi i on delovao nespretno kad bi bio postavljen na zasebno postolje. Potreban mu je arhitektonski okvir za koji je predviđen, ali mnogo manje nego što je potreban dvema statuama iz Sen Žila s kojima je inače srodan. *Kralj David* nije potčinjen ni grupnoj disciplini serije; njegov pandan je statua u niši s druge strane portala. Primećujemo, takođe, da je zamišljen. I upravo taj izraz, sasvim nepoznat romaničkoj skulpturi, obeležava Benedetovo delo u celini. Na to ćemo naići kasnije u Donatelovim statuama. *Kralj David* je izvanredno ostvarenje, pogotovo ako imamo na umu da ga manje od sto godina deli od početka skulptorske obnove.

Dolina reke Meze

Do obnove individualnosti došlo je u još jednoj oblasti na severu, u dolini reke Meze koja teče od severoistočne Francuske, preko Belgije i Holandije. Ta oblast je u doba Karolinga bila kolevka klasicističkog remskog stila (vidi slike 367 i 368), a svest o klasičnim izvorima vidi se u toj umetnosti (koju zovemo „mezanskom") tokom čitavog romaničkog razdoblja. Zanimljivo je da se i ovde obnova individualnosti dovodi u vezu s antičkom umetnošću, mada pod njenim uticajem nisu nastala dela monumentalnih razmera.

„Mezanska" romanička skulptura naročito se odlikovala radovima u metalu, kao što je divna krstionica iz Liježa iz 1107–1118. godine (slika 411), remek-delo jednog od najstarijih umetnika iz te oblasti, Renijea iz Hija. Krstionica stoji na dvanaest volovskih figura (koje simbolizuju dvanaest apostola), slično Solomonovoj krstionici iz Hrama u Jerusalimu, opisanoj u Bibliji. Ti reljefi predstavljaju poučnu suprotnost reljefima na Bernvardovim vratima (vidi sliku 376), koji su otprilike iste visine. Umesto grube izražajne snage otonske ploče, ovde vlada skladna ravnoteža obrađenih površina i razumevanje organske strukture, koji su, posmatrani u srednjovekovnim okvirima neverovatno klasični. Figura gledana s leđa (na našoj ilustraciji iza drveta levo), sa svojim ljupkim kružnim pokretima i draperijom nalik onoj grčkoj, mogla bi se zameniti za neko antičko delo.

Nemačka

Jedina monumentalna slobodna statua romaničke umetnosti – možda ne jedina izrađena ali jedina sačuvana – jeste statua životinje, i to u svetovnom, a ne religioznom kontekstu: bronzani lav u prirodnoj veličini na vrhu visokog stuba koji je vojvoda Henrik Lav, postavio ispred svoje palate u Brunsviku 1166. godine (slika 412). Divna divlja životinja, personifikacija vojvode, ili barem one strane njegove ličnosti po kojoj je zaslužio nadimak, na čudan način podseća na arhajsku bronzanu skulpturu rimske vučice (vidi sliku 232). Možda sličnost i nije sasvim slučajna jer je vučica u to vreme bila javno izložena u Rimu i sigurno je snažno delovala na romaničke umetnike.



413. Krčag. Oko 1130. g. Pozlaćena bronza, visina 18,5 cm. Viktorija i Albert muzej, London

Neposredniji srodnici brunsviškog lava bili su, međutim, brojni bronzani krčazi za vodu u obliku lavova, zmajeva, grifona i njima sličnih životinja, koje su u dvanaestom veku sveštenici koristili za ritualno pranje ruku pre službe božje. Ovo posuđe – drugi primer na kome je prikazano kako čudovišta obavljaju grube poslove za Gospoda – nadahnuto je delima s Bliskog istoka. Očaravajući primerak prikazan na slici 413 vodi poreklo od krilatih životinja u persijskoj umetnosti, koje su trgovinom sa islamskim svetom stigle na zapad.



414. *Sv. Marko,* iz Jevanđelja izrađenog u Korbiju oko 1050. godine. Gradska biblioteka, Amjen, Francuska

SLIKARSTVO I RADOVI U METALU

Za razliku od arhitekture i skulpture, u romaničkom slikarstvu nije došlo do iznenadnog, revolucionarnog razvoja koji bi ga direktno izdvojio od karolinške ili otonske umetnosti. S druge strane, ono ne izgleda nimalo „rimskije" od karolinškog i otonskog slikarstva. To, međutim, ne znači da je slikarstvo jedanaestog i dvanaestog veka bilo manje značajno nego što je bilo u ranijim razdobljima srednjeg veka. Odsutnost značajnih promena naglašava kontinuitet slikarske tradicije, posebno kad je reč o iluminiranim rukopisima.

Francuska

JEVANĐELJE IZ KORBIJA. Već posle 1000. godine nailazimo na početke slikarskog stila koji se može meriti s monumentalnošću romaničke skulpture, a koja mu možda i prethodi. Novi odnos prema toj umetnosti sasvim je očigledan u *Sv. Marku* (slika 414) iz jevanđelja koje je verovatno nastalo 1050. g. u manastiru Korbiju u severnoj Francuskoj. Izvijene i krive linije kojima su slikani jevanđelista, krilati lav, svitak i zavesa podsećaju na karolinške minijature remske škole, kao što je *Ebovo jevanđelje* (vidi sliku 367), ali nam upravo ta sličnost pomaže da vidimo i razlike između ova dva dela. U rukopisu iz Korbija nema traga antičkom iluzionizmu. Fluidno oblikovanje, karakteristično za remsku školu, kojim se nagoveštavaju svetlost i prostor, ovde je zamenjeno čvrsto ocrtanim konturama koje su ispunjavane naglašenim, jakim bojama, tako da je trodimenzionalnost slike svedena na naleganje površina. U poređenju s ovim čak i otonsko slikarstvo (vidi slike 377 i 378) izgleda iluzionističko. Pa ipak, žrtvujući do kraja oblikovanje pomoću svetlosti i senke, romanički slikar dao je svom delu apstraktnu jasnoću i preciznost koja se nije mogla izraziti u karolinško i otonsko doba. Tek sada možemo da kažemo da su simbolični i dekorativni elementi kompozicije povezani i spojeni u jedinstven sklop.



415. *Bitka kod Hejstingsa.* Fragment *Tapiserije iz Bajea.* 1073–1083. Vuneni vez na lanenom platnu, visina 50,7 cm. Centar Viljema Osvajača. Baje, Francuska

Ovaj stil ritmičkih linija i površina izbegava sve postupke koji bi se mogli nazvati čisto slikarskim, uključujući i predstavljanje teksture i isticanje kontrastom, što nalazimo u otonskom slikarstvu. Upravo zato ono postiže novu, univerzalnu dimenziju. Jevanđelisti iz *Ebovog jevanđelja,* crteži iz *Utrehtskog psaltira* i minijature iz *Jevanđelja Otona III* rađeni su otvorenim, spontanim i lakim udarcima i potezima četkice ili pera, pa zato imaju posebnu draž. Sigurno bi izgledali čudno kad bismo ih povećali ili preneli u neki drugi medijum. Nasuprot njima, minijatura iz Korbija može da se pretoči u zidnu sliku, vitraž, tapiseriju ili reljef a da ne izgubi ništa od svojih bitnih svojstava.

TAPISERIJA IZ BAJEA. Njena monumentalnost mnogo liči na lunetu iz Vezlea (slika 406), gde su slični nabori draperije izvedeni skulptorskim jezikom. Takozvana *Tapiserija iz Bajea,* izvezeni friz dugačak oko 70 metara, prikazuje invaziju Viljema Osvajača na Englesku. Na odabranom detalju (slika 415) koji prikazuje bitku kod Hejstingsa, umetnik je vrhunskim majstorstvom spojio priču i ukras. Glavni prizor zatvoren je dvema bordurama koje svoju funkciju okvira obavljaju veoma dobro. Gornji red, s pticama i životinjama, sasvim je dekorativne prirode, dok je donji ispunjen mrtvim ratnicima i konjima, pa je tako sastavni deo priče. Iako je stil pripovedanja neposredan, lišen klasičnih sredstava kao što su perspektiva i preklapanje (vidi sliku 199), tapiserija daje neobično živu i detaljnu sliku rata u jedanaestom veku. Tu nema nagomilavanja kao u grčko-rimskim scenama, već umesto toga nalazimo neki novi individualizam koji svakog ratnika izdvaja kao mogućeg junaka, obdarenog snagom ili lukavstvom. (Obratite pažnju na to kako vojnik, zbačen s konja koji pada na leđa, ruši svog protivnika udarcem u kolan njegovog konja.) Stilska srodnost s rukopisom iz Korbija očigledna je u propinjanju ranjenih konjâ, koje je tako upadljivo slično stavu lava na minijaturi.

SEN SAVEN SIR GARTAN. Čvrsti obrisi i osećanje za strukturu na koje nailazimo uz Lamanš karakteristični su i za romaničko zidno slikarstvo južne Francuske. *Građenje Vavilonske kule* (slika 416) deo je vrlo impresivnog ciklusa fresaka koji se sačuvao na svodu glavnog broda crkve Sen Saven Sir Gartan (uporedi sa slikom 385). To je snažna i dramatična kompozicija prepuna napete radnje. I sam Gospod (krajnje levo) direktno učestvuje u priči, obraćajući se graditeljima ogromne građevine. Nasuprot njemu, na desnoj strani, nalazi se div Nimrod koji je na čelu poduhvata i koji besno dodaje kameni blok zidarima na vrhu kule, tako da čitava scena predstavlja odmeravanje snaga između boga i ljudi. Jake tamne konture i naglašeni pokreti čine kompoziciju vrlo čitljivom i iz daljine. Pa ipak, videćemo da se ista svojstva javljaju i na iluminiranim rukopisima iste



416. *Građenje Vavilonske kule*. Detalj freske na svodu glavnog broda, početak dvanaestog veka, Sen Saven sir Gartan



417. *Hapšenje Hrista*. Oko 1085. Freska. San Anđelo in Formis, Kapua, Italija

oblasti koji, uprkos malim dimenzijama, mogu delovati podjednako monumentalno.

Odakle je došla zamisao koja će u tako širokom području podstaći zidno slikarstvo? Svakako ne iz same Francuske, u kojoj nije postojala tradicija monumentalnog slikarstva, već iz Vizantije (vidi sliku 349) – i to verovatno preko Italije, koja je održavala čvrste veze sa Istokom (vidi slike 238–240). Pred kraj jedanaestog veka grčki umetnici, na poziv opata Deziderija (kasnije pape Viktora III) ukrasili su mozaicima tek sagrađenu baziliku benediktinskog manastira u Monte Kasinu. Iako se mozaici nisu sačuvali, njihov uticaj se vidi na freskama naslikanim nedugo zatim

Hildegard iz Bingena

Od kraja desetog pa do dvanaestog veka traje razdoblje kad su žene bile u usponu kao nikad pre toga, i to najpre kao zaštitnice umetnosti, a onda i kao umetnice. To važno doba počinje otonskom dinastijom koja je sklopila savez s crkvom postavivši članice svoje porodice na istaknuta mesta. Tako je Matilda, unuka Otona I, 974. godine postala opatica manastira Svetog trojstva u Esenu; kasnije će sestra, ćerke i unuka Otona II takođe biti opatice važnijih manastira. Nije bila manje važna ni Hrozvita, opatica manastira Gandershajma, prva žena za koju znamo da je pisala drame, kao ni dve opatice manastira Niderminster, obe zvane Ota. One su prokrčile put Heradi iz Hoenberga (umrla 1195), autorki *Vrta uživanja,* enciklopedije znanja i istorije, namenjene da iz nje uče monahinje.

Najznačajnija od svih bila je benediktinska opatica Hildegard iz Bingena (1098–1179). Ubraja se među najsjajnije žene u istoriji, a održavala je veze s vodećim ljudima širom Evrope. Osim muzičke drame na latinskom *Ordo virtutum* na temu borbe između sila dobra i zla, komponovala je gotovo osamdeset dela za glas koja se ubrajaju među najlepša njenog doba. Napisala je trinaest knjiga o teologiji, medicini i nauci. Ali najpoznatija je po svojim knjigama o vizijama koje je svrstavaju među najveće mistike svoga vremena. Iako jedna od njih danas postoji samo u prepisu (*Spoznati put Gospodnji*) jer je uništena 1945. g., a druga je tek kasniji prepis (*Knjiga o božanskim delima*), moguće je da su originale izradile opatice njenog manastira uz Rajnu, a pod njenim neposrednim nadzorom. Postoji i pretpostavka da su te knjige napisali kaluđeri iz obližnjih manastira.

Sigurno je da je u dvanaestom veku u manastirima bilo umetnica, premda samo nekoliko njih znamo po imenu. U jednom primeru, inicijal prikazuje opaticu koja nosi rotulus s natpisom: „Guda, grešna žena, napisa i oslika ovu knjigu"; u drugoj knjizi je slika Klaricije, očigledno svetovne umetnice, kako se dokono njiše sa slova Q koje je ukrasila. Bez tih autoportreta možda nikad ne bismo ni došli na pomisao da su i žene slikale.



„Izvor života", detalj iz *Liber divinorum operum,* vizija 8, fol. 132r. XIII vek. Tempera na tankom pergamentu, 33,3 x 14,4 cm. Državna biblioteka, Luka, Italija

u crkvi San Anđelo in Formis blizu Kapue, koji je sagradio takođe Deziderije. *Hapšenje Hrista* naslikano duž glavnog broda (slika 417) predstavlja pandan mozaicima i zidnim slikama nad arkadama ranohrišćanskih bazilika, čiji je sjaj Deziderije želeo da obnovi (uporedi sa slikom 299). Slike iskazuju vizantijski uticaj, ali su prilagođene latinskim liturgijskim zahtevima i ukusu. Ovaj monumentalni stil izražajnom snagom nadoknađuje nedostatak rafiniranosti. Ta osobina sviđala se zapadnim slikarima jer je bila u skladu sa snažnom umetnošću koja se u to vreme javila na *Tapiseriji iz Bajea.*

Do sredine dvanaestog veka već je svuda bio očigledan uticaj Vizantije – od Italije i Španije na jugu, do Francuske, Nemačke i Engleske na severu. Kako se taj uticaj širio? Glavni posrednik bio je benediktinski red, koji je tada bio na vrhuncu moći. Čini se da je vizantijski stil bio važno obeležje ukrasnih elemenata opatijske crkve u Kliniju (sedištu benediktinskog reda u Francuskoj), najvećoj crkvi izgrađenoj u vreme dominacije romaničke umetnosti. Nažalost, ta velika crkva gotovo je potpuno razrušena posle Francuske revolucije, ali se stil iz Klinija odrazio na freskama obližnje crkve u Berze la Vilu naslikanim početkom dvanaestog veka, a imaju izrazito vizantijska obeležja koja ih neposredno povezuju sa freskama u crkvi San Anđelo in Formis.

Područje Lamanša

Premda je romaničko slikarstvo – kao i arhitektura i skulptura – razvilo čitav niz regionalnih stilova po čitavoj zapadnoj Evropi, najbolja dela nastajala su u manastirskim skriptorijumima severne Francuske, Belgije i južne Engleske. Dela s tog područja tako su stilski međusobno srodna da je ponekad nemoguće odrediti na kojoj je strani Lamanša neki rukopis nastao.

JEVANĐELJE OPATA VEDRIKUSA. Tako stil lepe minijature sv. Jovana (slika 418) povezujemo i s Kambreom u Francuskoj i s Kenterberijem u Engleskoj. Ovde je na apstraktni linearni crtež rukopisa iz Korbija (slika 414) uticao vizantijski stil (obratite pažnju na draperiju, svu uskovitlanu, čiji trag vodi do dela kao što je *Raspeće* u Dafnima na slici 340, pa čak i dalje, sve do lista od slonovače na slici 315), ali je on ipak zadržao svoju snažnu ritmičnost. Raznorodni elementi kompozicije spojeni su u smislenu celinu upravo zahvaljujući tačno kontrolisanoj dinamici svakog obrisa – kako glavnog lika tako i okvira. To obeležje odaje poreklo koje treba tražiti u keltsko-germanskom nasleđu.

Ako uporedimo ovu minijaturu s onom u *Jevanđelju iz Lindisferna* (slika 352), shvatićemo koliko su nacrtu stranice



418. *Sv. Jovan jevanđelista* iz *Jevanđelja opata Vedrikusa.* Oko 1147. g. Tempera na tankom pergamentu, 35,5 x 24 cm. Arheološko-istorijsko društvo, Francuska



419. *Portret lekara,* iz medicinske rasprave. Oko 1160. g. Britanski muzej, London

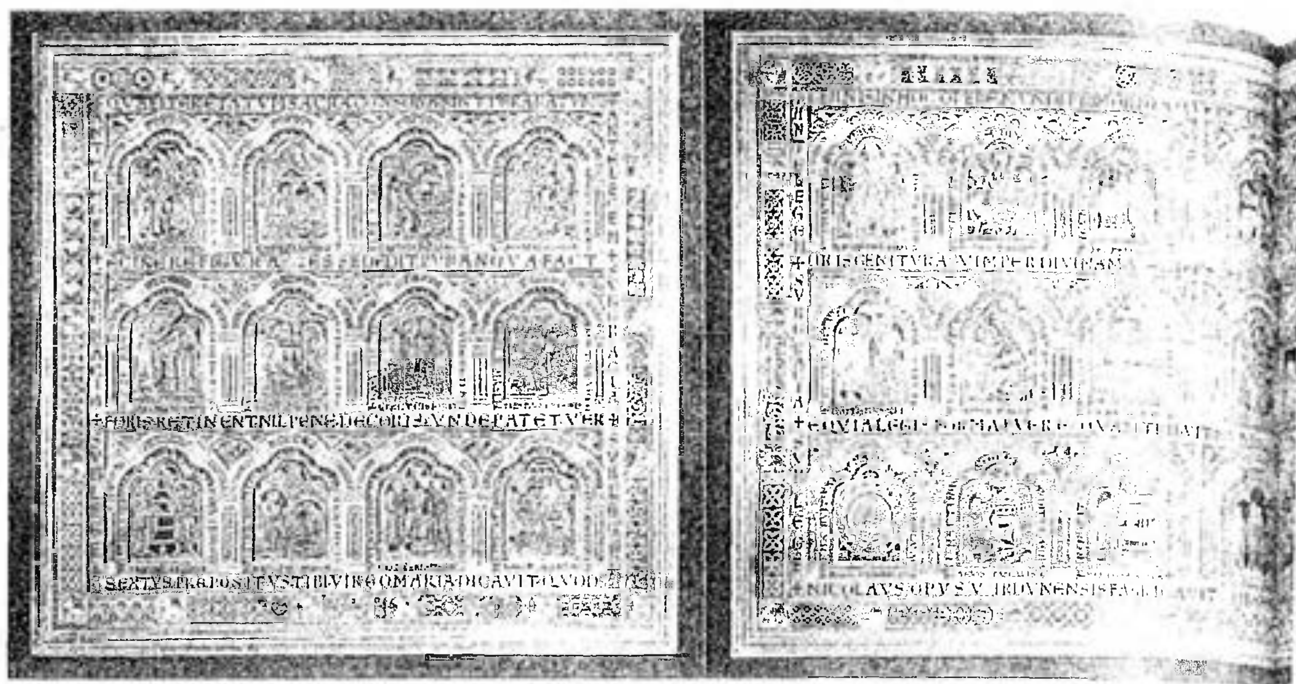
sa sv. Jovanom doprineli isprepleteni uzorci iz ranog srednjeg veka. Nabori odeće i grozdovi cvetnih ukrasa poseduju disciplinovanu živahnost koja nas podseća na zmijoliko izvijena čudovišta životinjskog stila, iako lišće pripada klasičnom akantusu, a ljudske figure zasnovane su na karolinškim i vizantijskim uzorima. Jedinstvo čitave stranice postignuto je ne samo oblicima nego i sadržajem. Jevanđelista je smešten u okvir na takav način da ga ne možemo pomeriti iz njega a da ga ne odsečemo od njegove mastionice (koju mu pruža darodavac rukopisa, opat Vedrikus), od izvora nadahnuća (golub Sv. duha u ruci Gospoda) ili njegovog simbola, orla. Ostali medaljoni nisu direktno vezani s glavnom figurom već prikazuju prizore iz života sv. Jovana.

PORTRET LEKARA. Ubrzo posle sredine dvanaestog veka u romaničkom slikarstvu s obe strane Lamanša počela je da se oseća značajna promena. *Portret lekara* (slika 419) iz srednjovekovnog rukopisa (1160. godine) neočekivano se razlikuje od minijature sv. Jovana, iako je nastao na istom području. Umesto apstraktnih uzoraka, odjednom nalazimo linije koje uspevaju da predstave trodimenzionalne oblike. Nabori odeće ne žive više zasebnim ornamentalnim životom, nego nagoveštavaju obline tela koje pokrivaju. Ponovo se javlja i smisao za perspektivu. Najzad, uočavamo i uticaj antičkih dela koji nismo ni naslućivali na zidnim slikama iz crkve San Anđelo in Formis a ni na onima iz crkve Sen Saven sir Gartan. I u tome je prednjačio Klini koji je bio važno središte izrade rukopisa.

I ta umetnost potiče od vizantijske koja doživljava klasičnu renesansu u desetom i jedanaestom veku, ali je ona došla verovatno posredstvom Nemačke, gde su, kako smo videli, vizantijski elementi odavno prisutni u oslikavanju rukopisa (uporedi sa slikama 365 i 377). Lekar koji sedi u pozi Hrista mislioca (uporedi sa slikom 313) podseća nas na Davida iz *Pariskog psaltira* (slika 339), koji je ovde, naravno, mnogo promenjen. Oštre, odlučne crte kao da su urezane u metal, a ne iscrtane perom ili četkicom. Tako naša minijatura postaje slikarski pandan klasicizmu, koji smo ranije uočili u krstionici Renijea iz Hija u Liježu (vidi sliku 411). Zapravo, i ova je verovatno izrađena u Liježu.

NIKOLA IZ VERDENA. Nije tako čudno kako se na prvi pogled čini: novi način slikanja proizašao je iz dela rađenih u metalu, jer su bitne osobine tog stila skulptorske, a ne slikarske. Osim toga, rad u metalu – koji uključuje livenje i izradu reljefa, ali i graviranje, emajliranje i kovanje – u srednjem veku, još od karolinškog doba, bio je vrlo razvijen u dolini reke Meze. Time se, posle Renijea iz Hija, najviše bavio Nikola iz Verdena, u čijem je radu klasicistički trodimenzionalni stil crtanja dostigao zrelost.

Oltar iz Klosternojburga, završen za Vernera, starešinu katedrale 1181. godine sastoji se od brojnih graviranih i emajliranih ploča koje su prvobitno ukrašavale propovedaonicu,



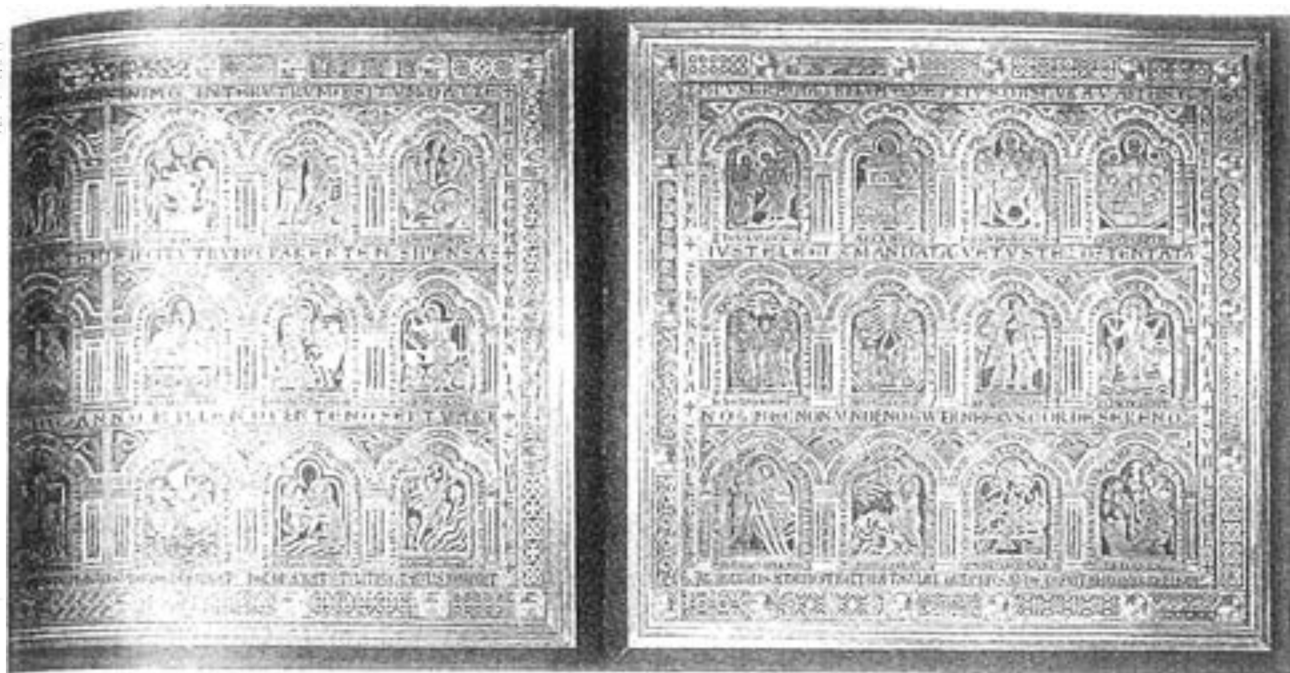
420. Nikola iz Verdena. Oltar u Klosternojburgu, 1181. godine. Zlato i emajl, visina oko 71,1 cm. Opatija Klosternojburg, Austrija

ali su posle požara 1330. godine preuređene kao triptih (slika 420). Položene jedna do druge kao niz rukopisnih iluminacija koje formiraju potpunu predstavu na osnovu Starog i Novog zaveta, tako su raskošne da podsećaju (samo u manjoj meri) na sjajnu igru svetlosti na nekom mozaiku (uporedi sa slikom 340). Ploča s prikazom *Prelaza preko Crvenog mora* (slika 421) očigledno pripada istoj tradiciji kojoj i rukopis iz Liježa, ali figure odevene u naborane „vlažne" draperije, dobro poznate s brojnih antičkih statua, dostigle su tako visok stepen u prikazivanju građe ljudskog tela i slobode pokreta da ih možemo nazvati pretečama gotičke umetnosti, a ne završnom fazom romaničke. Međutim, kako god mu ime odabrali, stil oltara u Klosternojburgu snažno će uticati na slikarstvo i na skulpturu sledećih pet decenija (slike 469 i 470). Podjednako je bila revolucionarna nova izražajnost koja pomoću pogleda i pokreta povezuje sve figure u čvrstu kompoziciju (uključujući i malog psa u džaku koji na leđima nosi jedna figura). Još od poznorimskog doba nismo videli tako zgusnutu dramu, premda je ova intenzivnost jedinstveno srednjovekovna. Zadivljujuću ljudskost umetnosti Nikole iz Verdena možemo povezati s poštovanjem lepote koje nalazimo u antičkim umetničkim delima, kao i s novim poštovanjem klasične književnosti i mitologije.

KARMINA BURANA. Ponovo probuđeno interesovanje za ljude i svet prirode u severozapadnoj Evropi ponekad se izražavalo kao spremnost da se prizna zadovoljstvo čulnih doživljaja. Taj vid našao je odraza posebno u lirskom pesništvu, kao što je dobro poznato delo *Karmina burana.* Te pesme sastavljene su u drugoj polovini dvanaestog veka, a sačuvane su u iluminiranom rukopisu s početka trinaestog veka, nastalom u jednom benediktinskom manastiru Gornje Bavarske. Da je ta zbirka stihova posvećenih u velikoj meri – i s vremena na vreme suviše otvoreno – uživanju u prirodi, ljubavi i piću, trebalo da bude ukrašena ilustracijama značajno je samo po sebi. Još više smo iznenađeni, međutim, kad vidimo kako jedna od minijatura (slika 422) – vezana uz pesmu s pohvalom letu – predstavlja pejzaž, prvi za koji znamo da se pojavio u zapadnoj umetnosti posle klasičnog doba.

Odjeke antičkog pejzažnog slikarstva koji potiču iz ranohrišćanskih i vizantijskih izvora nalazimo doduše i u karolinškoj umetnosti (vidi slike 367 i 368), ali samo kao pozadinu ljudskoj figuri. Kasnije je tih ostataka bilo sve manje, čak i kad je tema zahtevala pejzaž kao pozadinu zbivanja. Na primer, rajski vrt na Bernvardovim vratima (vidi sliku 376) sastoji se od samo nekoliko čudno izvijenih stabljika i listića. Zato je ilustrator zbirke *Karmina burana,* od koga se tražilo da oslika život prirode u letnje vreme, očigledno bio zbunjen pred tim zadatkom. Rešio ga je na jedini mogući način: ispunjavanjem stranice svojevrsnom antologijom romaničkih biljnih ukrasa, preko kojih su raspoređene ptice i životinje.

Drveće, loza i cveće do te mere su apstraktni da ne možemo prepoznati ni jednu jedinu vrstu. Ptice i životinje koje su verovatno precrtane iz neke zoološke rasprave, prikazane su mnogo vernije. Biljke odišu neobjašnjivom životnošću koja kao da ih tera da niču i razvijaju se tako kao da je život čitavog jednog godišnjeg doba zbijen u tih nekoliko pomamnih trenutaka. Divovske biljke izražavaju bujnost ranog leta, iznenadno izbijanje potisnute snage koja je mnogo snažnija nego što bi to bila normalna vegetacija. Naš umetnik je stvorio bajkoviti pejzaž, ali njegov začarani svet ipak dočarava stvarnost koja je u njegovoj osnovi.





421. Nikola iz Verdena. *Prelaz preko Crvenog mora,* s oltara u Klosternojburgu, 1181. g. Ploča od emajla i zlata, visina 14 cm. Opatija Klosternojburg



422. *(desno) Letnji predeo,* iz rukopisa *Karmina burana.* Početak trinaestog veka, 17,8 x 12,5 cm. Bavarska državna biblioteka, Minhen

ČETVRTO POGLAVLJE



GOTIČKA UMETNOST

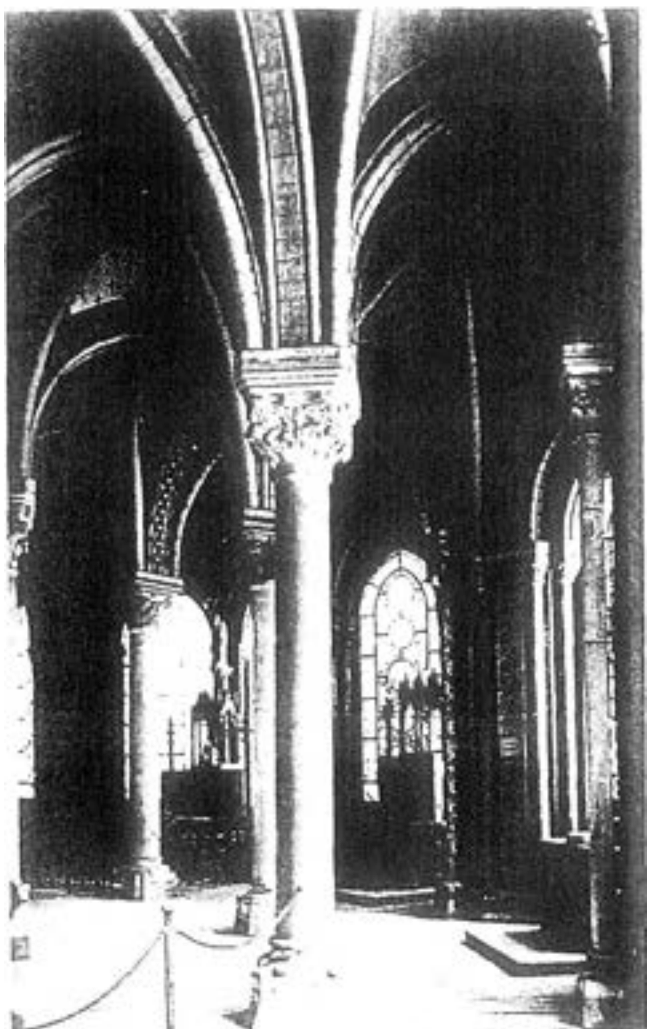
Vreme i prostor su, kao što znamo, međusobno zavisni. Pa ipak, na istoriju često gledamo kao na razvoj događaja u vremenu, a nismo dovoljno svesni da se oni odvijaju i u prostoru. Istoriju sagledavamo kao naslage vremenskih slojeva, od kojih svaki ima svoju specifičnu dubinu koja odgovara njegovom trajanju. Ta jednostavna slika potpuno odgovara kad je reč o dalekoj prošlosti o kojoj su izvori oskudni. Ali ona postaje sve manje pogodna što se više približavamo sadašnjosti i što naše znanje postaje sve preciznije. Tako i ne možemo da definišemo gotičko razdoblje samo s vremenskog gledišta nego moramo uzeti u obzir i menjanje oblika i veličine same teritorije koju ono pokriva.

Na početku, oko 1140. godine, to područje bilo je zaista malo. Obuhvatalo je samo provinciju poznatu kao Il de Frans, to jest Pariz s okolinom, teritoriju koja je bila pod vlašću francuskih kraljeva. Stotinu godina kasnije već je gotovo čitava Evropa postala gotička, od Sicilije do Islanda, sa samo nekoliko zaostalih romaničkih „džepova". Preko krstaša novi stil proširio se i na Bliski istok. Oko 1450. godine gotičko područje počelo je opet da se smanjuje (otpala je Italija), a do 1550. ono je gotovo potpuno nestalo. Gotička Evropa je, dakle, imala vrlo složene oblike, jer je njen sloj vremenski varirao od 400 do 150 godina (zavisno od mesta), a ni taj oblik nije bio podjednako jasno izražen u pojedinim granama likovnih umetnosti.

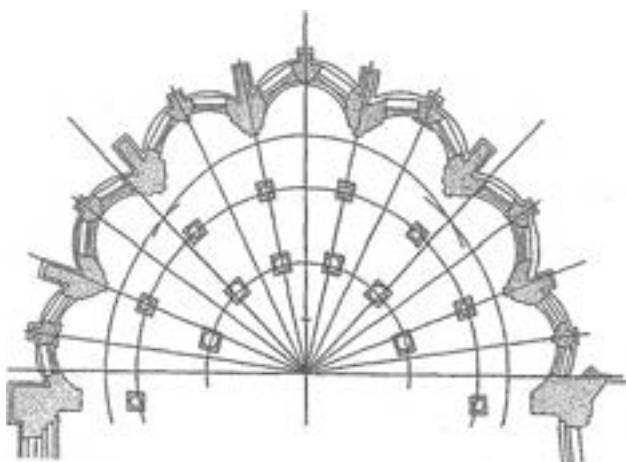
Izraz *gotički* skovan je za arhitekturu, gde su obeležja stila najprepoznatljivija. Premda govorimo o gotičkoj skulpturi i slikarstvu, postoji, kao što ćemo videti, neizvesnost u određivanju tačnih granica i na tim područjima. Menjanje našeg shvatanja gotičke umetnosti upućuje na način kako se novi stil zapravo razvijao. Počeo je arhitekturom i tokom jednog veka – otprilike od 1150. do 1250. godine, to je doba građenja velikih katedrala – arhitektura je ostala dominantno stvaralačko područje gotike. Gotička skulptura, koja je u početku bila strogo vezana uz arhitekturu, posle 1200. godine sve je nezavisnija; njena najveća ostvarenja padaju između 1220. i 1420. g. Slikarstvo gotike je u srednjoj Italiji dostiglo svoj stvaralački vrhunac između 1300. i 1350. g., a severno od Alpa od 1400. g. postaće vodeća umetnost. Ako sagledamo gotičko razdoblje kao celinu, uočićemo postupno pomeranje važnosti od arhitekture prema slikarstvu ili, bolje rečeno, od arhitektonskih karakteristika prema slikarskim. Za ranu gotičku skulpturu i slikarstvo karakteristično je da su oni odraz discipline koja vlada u njihovoj monumentalnoj arhitektonskoj podlozi, dok kasnogotička arhitektura i skulptura teže prema „slikovitosti", a ne prema jasnoći i čvrstini.

Osim pitanja rasprostranjenosti, javlja se i pitanje lokalne nezavisnosti stilova. Gotička umetnost započela je kao lokalna pojava u Il de Fransu, odakle se širila po Francuskoj, a potom i po čitavoj Evropi, gde je postala poznata pod imenom *opus modernum ili opus francigenum* (moderni ili francuski način). U trinaestom veku novi stil je pomalo gubio duh uvezene umetnosti, pa su regionalne varijante izbile u prvi plan. Oko sredine četrnaestog veka sve je uočljivija pojava da lokalna dostignuća utiču jedno na drugo, ali posle 1400. g. gotovo svuda preovladava iznenađujuće homogen „međunarodni gotički stil". Ubrzo će se to jedinstvo ponovo raspasti. Italija s Firencom na čelu stvoriće iz osnova novu umetnost – ranu renesansu, dok će severno od Alpa Flandrija zauzeti isto takvo vodeće mesto u razvoju poznogotičkog slikarstva i skulpture. Samo jedan vek kasnije italijanska renesansa napokon će udariti temelje novom međunarodnom stilu, klasičnoj renesansi.

Razvoj na umetničkom planu uglavnom prati razvoj na političkoj sceni Evrope. U trinaestom veku kraljevi Francuske i Engleske, naizmenično podržavani od papa, postaju vodeće sile na uštrb Nemačke. Bilo je to vreme relativnog mira i procvata. U tim povoljnim okolnostima osnivaju se novi redovi – franjevci i dominikanci – a katoličanstvo dobija svog najvećeg mislioca posle svetog Avgustina i svetog Jeronima, koji su živeli nekih 850 godina ranije – svetog Tomu Akvinskog. Međutim, posle 1290. g. ravnoteža snaga biva poremećena, a posledica toga je progon papa u Avinjon



423. Deambulatorijum manastirske crkve Sen Deni. Pariz. 1140–1144.



424. Osnova hora i deambulatorijuma crkve Sen Deni (Peter Kidson)

u Francuskoj, gde će ostati od 1305. do 1378. godine, dakle duže od 70 godina.

ARHITEKTURA

Francuska

SEN DENI I OPAT SIŽE. Nijednom ranijem stilu ne možemo tako precizno da odredimo početak kao gotičkom. Nastao je između 1137. i 1144. godine kad je opat Siže preziđivao opatijsku crkvu Sen Deni u blizini Pariza. Ako želimo da shvatimo kako to da je gotička arhitektura rođena baš na tom mestu, moramo se najpre upoznati s vezama koje su postojale između Sen Denija, Sižea i francuske monarhije. Francuski kraljevi polagali su pravo na vlast oslanjajući se na karolinšku tradiciju, iako su bili naslednici dinastije Kapeta (koju je osnovao 987. g. Hugo Kapet posle smrti poslednjeg karolinškog vladara). Ali njihovu moć ograničavali su plemići koji su po ugovorima bili njihovi vazali. Jedina teritorija koja je bila direktno pod upravom kralja bio je Il de Frans, ali je i tu ponekad vlast bila dovođena u pitanje. Kraljevska vlast do početka dvanaestog veka nije se proširila izvan te teritorije, a Siže, glavni savetnik Luja VI, imao je u širenju kraljevstva presudnu ulogu. Upravo je on kumovao savezu monarhije i crkve i time preveo francuske biskupe na kraljevu stranu, a njihove gradove pod okrilje monarhije; a kralj je, za uzvrat, podržao papstvo u borbi protiv nemačkih careva.

Siže je bio pobornik monarhije ne samo na planu praktične nego i „duhovne" politike. Pridodavši ulozi kralja i religiozni značaj, i slaveći ga kao snažnu ruku pravde, nastojao je da okupi naciju u pružanju podrške vladaru. U tom kontekstu treba shvatiti i njegov arhitektonski projekat opatije Sen Deni, jer je crkva, osnovana krajem osmog veka, uživala dvostruki ugled, što se idealno uklapalo u Sižeove namere. Ona je bila svetilište sv. Denija, francuskog apostola i posebnog zaštitnika kraljevstva, a istovremeno je bila posvećena karolinškoj dinastiji. Naime, i Karlo Veliki i njegov otac Pipin bili su tu krunisani, a tu su sahranjeni i Karlo Martel, Pipin i Karlo Ćelavi. Siže je želeo da svoju opatiju učini duhovnim središtem Francuske, hodočasničkom crkvom koja bi nadmašila sjaj svih drugih crkava, ishodištem verskih i rodoljubivih osećanja. Ali da bi ona postala jasno otelovljenje tog cilja, trebalo je staru građevinu ponovo izgraditi i povećati. Veliki opat opisao je tu akciju do najsitnijih detalja. Nažalost, zapadno pročelje i skulpture na njemu danas su izmenjeni, a hor na istočnoj strani, koji je Siže smatrao najvažnijim delom crkve, zadržao je prvobitni

izgled samo u deambulatorijumu (slike 423 i 424). (Vidi Primarne izvore br. 33 i 34, str. 388–389.)

Deambulatorijum i kapele koje se zrakasto šire okružujući apsidu s lukovima poznati su nam iz romaničkog hodočasničkog hora (uporedi sa slikom 381), ali su ovde spojene na nov način. Umesto da ostanu zasebni elementi, kapele se stapaju i tako prave drugi deambulatorijum, a svuda se koristi krstasto-rebrasti svod koji je zasnovan na prelomljenom luku. (U romaničkom hodočasničkom horu samo je deambulatorijum natkriven krstasto-rebrastim svodom.) Zbog toga je čitava konstrukcija zaokružena po novom geometrijskom principu. Sastoji se od sedam gotovo jednakih klinastih elemenata koji se lepezasto šire iz središta apside. Središnja kapela, posvećena Bogorodici, i po jedna sa svake strane nešto su veće, po svoj prilici zbog svoje važnosti. Dvostruki deambulatorijum u Sen Deniju ne doživljavamo kao niz zasebnih odeljaka, već kao kontinuirani (iako raščlanjeni) prostor čiji nam oblik ocrtava mreža vitkih lukova, rebara i stubova koji podupiru svodove.

Ono što razlikuje ovu unutrašnjost od romaničkih prethodnica jesu lakoća i svetlost. U poređenju s masivnom čvrstinom romanike arhitektonski oblici su elegantni, gotovo bez težine, a prozori su do te mere povećani da više i nisu otvori u zidu već zauzimaju čitavu površinu postajući i sami prozirni zidovi. Ako bolje proučimo osnovu videćemo šta omogućava ovo obilje svetlosti. Bočnom potisku svodova suprotstavljaju se teški potporni stubovi (kontrafori) koji štrče između kapela. (U osnovi oni izgledaju kao stubaste crne strele usmerene prema središtu apside.) Tu je usredsređena glavna težina građevinske konstrukcije koja se vidi samo spolja. Ne čudi onda što unutrašnjost izgleda tako neverovatno vazdušasta i bestežinska, kad su najteži elementi konstruktivnog skeleta skriveni od našeg pogleda. Još snažniji utisak ostavio bi Sižeov hor kad bismo ga mogli videti, jer je gornji deo apside (koji se izdiže iznad dvostrukog deambulatorijuma) imao vrlo velike i visoke prozore. Mora da je utisak koji su oni ostavljali, gledani iz glavnog broda, bio sličan onom koji ostavlja nešto kasniji hor u crkvi Notr Dam u Parizu (vidi sliku 426).

SIŽE I GOTIČKA ARHITEKTURA. Opisavši Sižeov hor, opisali smo bitna obeležja gotičke arhitekture. Ali nijedan element njegovog projekta nije zapravo nov. Osnova hodočasničkog hora, prelomljeni lukovi i krstasto-rebrasti svod mogu se naći u raznim provincijskim školama francuske i anglo-normanske romanike, ali ih nigde pre Sen Denija nismo našli udružene u istoj građevini. U Il de Fransu nije se razvila sopstvena romanička tradicija, pa je Siže (kao što i sam kaže) morao da oko ovog projekta okupi majstore iz raznih krajeva. Iz ovoga ne treba zaključiti da je gotička arhitektura nastala samo kao sinteza romaničkih obeležja. Da je samo to, bilo bi teško objasniti novi duh u Sen Deniju koji na nas ostavlja tako snažan utisak: naglasak na strogo geometrijskoj strukturi i težnja ka osvetljenosti. Izveštavajući o gradnji crkve, Siže naglašava oba elementa i daje im najveći mogući značaj. „Sklad" – (to jest savršen odnos između pojedinih delova u smislu matematičkih proporcija) – jeste izvor sve lepote, jer on ilustruje zakon po kome je božanski um sagradio vasionu. Tako i „čudesna" svetlost koja preplavljuje apsidu kroz „svete" prozore postaje božanska svetlost, otkrovenje božanskog duha.

Ovo simbolično tumačenje svetlosti i numeričkog sklada usađivalo se vekovima u hrišćansku misao. Ona se donekle zasniva na spisima grčkog teologa iz petog veka za koga se u srednjem veku verovalo da je bio Atinjanin Dionizije Areopagit, učenik sv. Pavla. Zahvaljujući istom imenu, dela ovog pseudo-Dionizija stekla su veliki ugled. Međutim, u karolinškoj Francuskoj Dionizije, učenik sv. Pavla, bio je poistovećen s autorom pseudodionizijevskih spisa i sa sv. Denijem. Iako su ti spisi bili Sižeu dostupni u Sen Deniju, oni su u najboljem slučaju mogli uticati na njega samo u opštim crtama. Siže nije bio naučnik, već čovek od akcije. Njegovo razmišljanje bilo je konvencionalno. Verovatno je da se u vezi s najslabije osvetljenim delom svog nacrta zapadnog dela crkve Siže savetovao sa savremenim teologom Hugom iz Sen Viktora koji je bio obuzet Dionizijevim razmišljanjima. To ne znači da su Sižeovi sopstveni spisi samo opravdanje posle završenog čina. Naprotiv, njemu je bilo jasno šta želi da postigne. A šta je to bilo? Naučnici nisu mogli da se u tome slože, kao što se ni ona tri slepca koja su dodirivala slona nisu mogla složiti o kojem je delu tela reč. Za Sižea je materijalni svet bio put prema duhovnoj kontemplaciji. Tako je stvarni doživljaj suzdržane, draguljima slične svetlosti koja rastače materijalni svet u srži Sižeove mistične želje da bude odnesen u „neki čudni kutak svemira koji do kraja ne postoji ni u zemaljskom blatu ni u nebeskoj čistoći".

SIŽE I SREDNJOVEKOVNI ARHITEKT. Uspešnost rešenja hora u Sen Deniju dokazuje ne samo njegove bitne osobine nego i izvanredno snažan utisak koji ostavlja na posetioce. Svi su oni, kako se čini, bili zadivljeni tim dostignućem, pa se zato novi stil za samo nekoliko decenija proširio daleko izvan Il de Fransa. Kako je došlo do ovog uspeha mnogo je teže objasniti. Ovde nailazimo na protivrečnosti na koje smo već više puta nailazili – one leže u odnosu oblika i funkcije. Za one koji zastupaju funkcionalno stanovište gotička arhitektura izgleda kao rezultat napretka arhitektonske tehnike koja je omogućila delotvorniju gradnju svoda uz koncentraciju pritiska na nekoliko kritičnih tačaka, što je dovelo do napuštanja tradicije čvrstih zidova romaničke crkve. Po njihovom mišljenju Siže je bio srećan što je dobio usluge arhitekte koji je očigledno poznavao načelo krstasto-rebrastog svoda bolje nego iko drugi u to doba. Ako je opat odlučio da tumači crkvu kao simboličnu, na osnovu dionizijevske teologije, time je samo izražavao svoje oduševljenje apstraktnim jezikom čoveka od vere, pa nam zato njegov izveštaj neće pomoći da shvatimo poreklo novog stila.

Hor Sen Denija racionalnije je planiran i građen nego ijedna romanička crkva, na šta upućuje brižno spajanje svih sastavnih delova. Prelomljeni luk (koji se može „istegnuti" do željene visine, bez obzira na širinu osnovice) postao je sada sastavni deo krstasto-rebrastog luka. Zbog toga se svodovi više ne ograničavaju na kvadratne ili skoro kvadratne odeljke. Postali su prilagodljiviji, pa mogu da pokriju površinu bilo kakvog oblika (na primer, deambulatorijume trapezastog ili petougaonog oblika). Podupiranje svodova



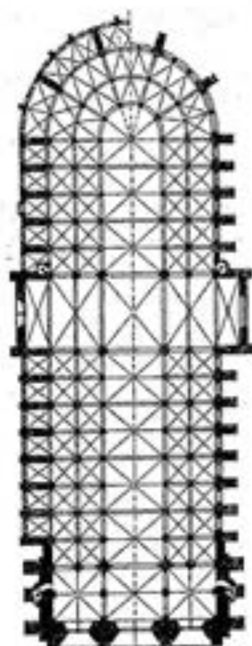
425. Džerard Horenbot majstor Džejmsa IV, škotskog kralja. *Ilija moli za nebesku vatru* i *Građenje Vavilonske kule* (okvir), iz molitvenika Spinola, oko 1510. do 1520. 23,2 x 16,6 cm. Tempera na platnu. Muzej Pola Getija, Los Anđeles

sada je takođe bolje shvaćeno nego pre. Kako su Sižeove zamisli mogle dovesti do takvog tehničkog napretka, sem ako nismo voljni da pretpostavimo da je bio školovani arhitekt? Ako tvrdimo da to nije bio, kako je mogao da sebi pripiše kao zaslugu stil crkve koju s takvim ponosom naziva „svojom"? U tome, začudo, nema protivrečnosti. Kao što smo videli (str. 275), nazivu *arhitekt* treba dati sasvim drugo značenje od modernog koje je iz Grčke i Rima došlo do nas preko italijanske renesanse. Sa srednjovekovnog gledišta, on je vodio čitav projekat, a nije bio samo arhitekt zadužen za izgradnju – što postaje sasvim jasno iz Sižeovog izveštaja u kojem ne navodi svoje pomoćnike. U to doba, uostalom, nije ni bilo, kao što znamo, stručnog obrazovanja arhitekata.

Ovo pitanje možda nas stavlja pred pogrešnu alternativu, sličnu onoj večnoj zapitanosti šta je starije: kokoška ili jaje. Uloga crkve nije, na kraju krajeva, samo ta da obuhvati maksimum prostora s minimumom materijala, već da širi velike verske zamisli koje predstavlja. Za majstora koji je izgradio Sen Deni, tehnički problem zasvođavanja morao je biti neodvojivo povezan s takvim idejama kao i s problemom oblika – lepotom, harmonijom, prikladnošću i tako dalje. Projekat, uostalom, obuhvata različite elemente koji izražavaju funkciju iako je ne vrše, na primer: visoki stubovi (zvani „podupirači") koji naoko prenose težinu lukova do crkvenog poda.

Srednjovekovnom arhitekti bila je potrebna pomoć crkvenih autoriteta kako bi znao koju ideju građevina treba da izrazi. U najmanju ruku, trebalo mu je makar uputstvo da radi po određenom uzoru, ali se u Sižeovom slučaju radilo o mnogo aktivnijoj pomoći arhitekti. Čini se da je zapadni kraj počeo da gradi jedan majstor, ali da je naručilac bio nezadovoljan rezultatom pa ga je porušio. To ne samo što ukazuje na Sižeovo učestvovanje u procesu projektovanja nego potvrđuje i njegovu ulogu kao arhitekte Sen Denija u srednjovekovnom smislu reči. Sižeova gledišta bez sumnje su uticala na izbor drugog graditelja, ovaj put normanskog porekla, koji je njegove stavove trebalo da pretoči u građevinu kakvu je naručilac želeo. Nije, dakle, bilo reči samo o izboru projekta. Taj veliki projektant sigurno je vrlo dobro shvatio opatove ciljeve. Njih dvojica su zajedno stvorili gotički stil. Ovako blisku saradnju između naručioca i graditelja videli smo i ranije: ona je postojala između Zosera i Imhotepa, Perikla i Fidije, a imamo i savremenih primera.

GRADNJA SEN DENIJA. Bilo je neophodno da za gradnju Sen Denija država i crkva udruže sredstva. Izgradnja tako velike crkve bila je vrlo skup i složen poduhvat. Siže je, na primer, za stubove deambulatorijuma koristio kamen iz kamenoloma blizu Pontuaza, a drvo iz ivlinskih šuma za krov; to je trebalo prevesti kopnom i rekom iz velike daljine, što je bilo sporo i vrlo skupo. Glavni preduzimač verovatno je angažovao nekoliko stotina zidara i dva-tri puta više drugih radnika. Pomogao mu je napredak tehnologije, do kojeg je došlo zahvaljujući ratovima. Posebno je važno bilo poboljšanje dizalica na vitla ili dolapa, koji su koristili

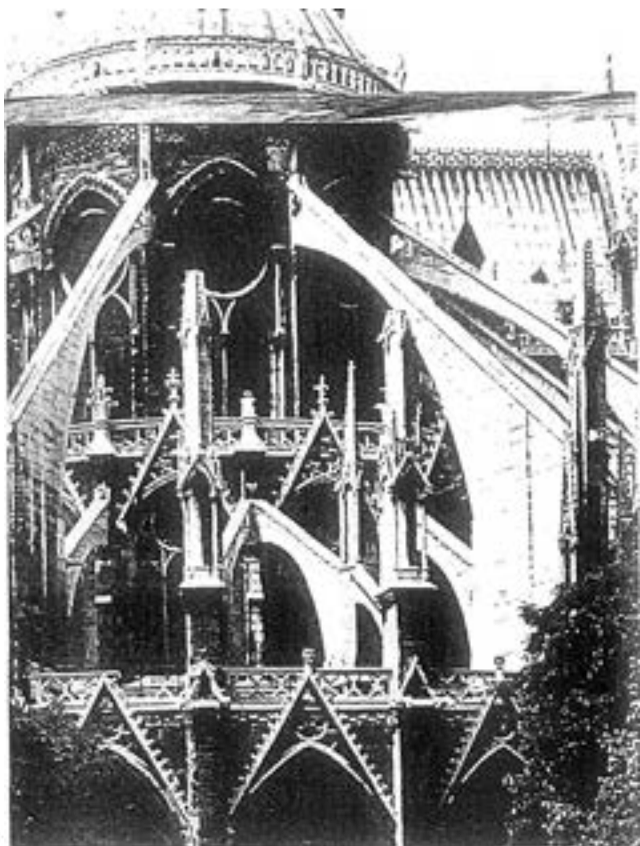


426. (*gore*) Osnova crkve Notr Dam u Parizu. Od 1163. do oko 1250. g.

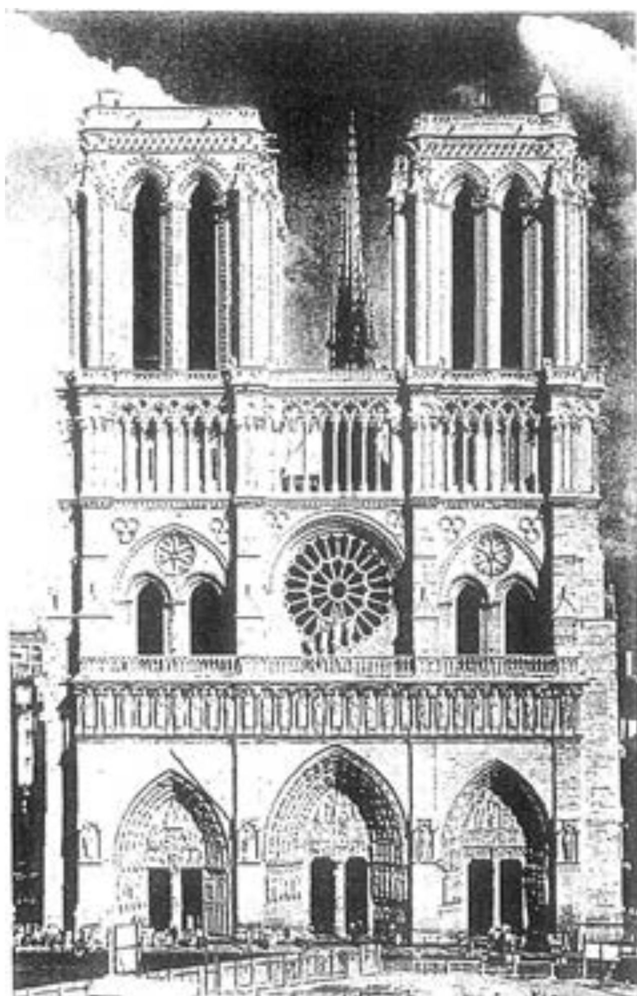


427. (*desno*) Glavni brod i hor, Notr Dam, Pariz

428. (*dole*) Notr Dam (pogled s jugoistoka), Pariz



429. Potporni poluluci i kontrafori. Notr Dam, Pariz



430. Zapadno pročelje crkve Notr Dam u Parizu

protivtegove i dvostruke prenosne koturove kako bi bili efikasniji. Lako su se montirali i skidali, što je omogućavalo upotrebu lakših skela koje su se vešale o zid, a nisu se oslanjale o zemlju. Takva poboljšanja omogućavala su građevinsku tehniku prikazanu na rubu slike 425, a bila su bitna za gradnju novih rebrastih svodova.

CRKVA NOTR DAM U PARIZU. Iako je prva gotička crkva, Sen Deni, bila opatija, budućnost gotičke arhitekture ležala je u gradovima, a ne u manastirskim zajednicama rasutim na velikom prostoru. Kao što se sećamo, od početka jedanaestog veka dolazi do snažnog procvata gradskog života. Ta težnja nastavila se ubrzanim tempom, pa se sve veći značaj gradova ogleda ne samo na privrednom i političkom planu već i u mnogim drugim pogledima. Biskupi i gradsko sveštenstvo postaju sve važniji. Škole i univerziteti uz katedrale preuzimaju od manastira ulogu središta prosvećivanja, a umetnička stremljenja tog doba dostižu vrhunac u gradnji velikih katedrala (crkva podiže katedralu u sedištu biskupije ili nadbiskupije).

Notr Dam (Crkva „Naše Bogorodice", „Bogorodičina crkva") u Parizu započeta je 1163. godine; ona direktnije odražava istaknute crte Sižeovog Sen Denija od bilo koje druge crkve (slike 426–430). Njena osnova (slika 426) govori o naglašenom longitudinalnom planu, a u poređenju s važnijim romaničkim crkvama vrlo je zbijena i zaokružena. Dvostruki deambulatorijum hora nadovezuje se neposredno na bočne brodove, dok kratki transept nije širi od širine pročelja. Šestodelni svodovi glavnog broda nad četvrtastim poljima, premda nisu sasvim isti kao kod „blizanca" krstastog svoda katedrale u Daramu (vidi sliku 388), nastavljaju da eksperimentišu s konstrukcijom, kao što je to činila i normanska romanika.

U crkvi (slika 427) nalazimo i druge sličnosti s normanskom romanikom: šestodelne svodove glavnog broda nad četvrtastim poljima i galerije iznad unutrašnjih bočnih brodova. Stubovi kružnog preseka koji nose lukove glavnog broda takođe su jedna konzervativna karakteristika. I ovde se u čitavoj građevini sistematski koriste prelomljeni rebrasti lukovi na koje smo prvi put naišli u zapadnim poljima glavnog broda katedrale u Daramu. Pa ipak, prostrani prozori u zidu glavnog broda i lagani i vitki oblici stvaraju utisak da su zidovi tanki i bez težine, što su osobine gotičkih enterijera. On manje zavisi od stvarnih razmera broda – neki romanički brodovi podjednako su visoki u odnosu na širinu – koliko od naglašavanja vertikala i prividne lakoće kojom se postiže osećanje visine. Nasuprot tome, romanički enterijeri (kakav je onaj na slici 383) izražavaju napor potreban da se podupre težina svodova.

U crkvi Notr Dam, kao i u Sižeovom horu, potporni stubovi i lukovi („masivne kosti" građevinskog skeleta) ne vide se iznutra. (Na crtežu osnove vide se pak kao masivni kameni

Srednjovekovna muzika i pozorište

Kao i u staroj Grčkoj tako su i u srednjem veku muzika i pozorište bili tesno vezani. Srednjovekovno pozorište je velikim delom i bilo direktan izdanak muzike. Jedini muzički tekstovi koji su se sačuvali iz srednjeg veka pre kraja jedanaestog bili su religiozni. Kao i ranohrišćanska likovna umetnost, ti tekstovi su sadržavali rimske, grčke, jevrejske i sirijske elemente. Ranosrednjovekovna muzika obuhvatala je pesme jednostavne melodijske linije, slobodnog ritma i bez pratnje. Takve pesme su zadržale mnoga obeležja starogrčkih modusa (vidi str. 142–143), uglavnom zahvaljujući filozofu Boetiju (otprilike između 480. i 524. g.), čije se teorije o muzici postavljene oko 500. godine zasnivaju na teorijama Pitagore i drugih grčkih pisaca koje se nisu sačuvale. Do tog vremena grčka muzika nije više bila živa tradicija jer su je Rimljani promenili, pa je usvojena u tom novom obliku. Jedan od najvažnijih kompozitora ranog srednjeg veka bio je Ambrozije, milanski biskup iz četvrtog veka koji je uveo ranu varijantu pevanja koju sada nazivamo ambrozijanskim. (On je poznat po tome što je preobratio na katoličanstvo sv. Avgustina koji je takođe voleo muziku.) Tokom sledeća dva veka ambrozijansko pevanje dalje se razvijalo, a u tome je posebnu ulogu imala papska kapela u Rimu. Oko 600. godine papa Grgur Veliki (590–604) kodifikovao je crkvenu liturgiju (propisani oblik raznih bogosluženja i ostalih obreda), uključujući i muziku koja se peva u pojedinim delovima službe, i odredio vreme molitve za pojedine manastirske redove. Stil jednostavnog pevanja (*cantus planus*), koji se u to doba koristio u Rimu, a koji se i danas koristi u mnogim katoličkim službama, poznat je pod nazivom gregorijansko pevanje.

U početku se pevalo jednoglasno, s tim da je jedna nota odgovarala jednoj reči, ali postepeno je svakom slogu dodavano sve više nota. Na kraju su neki od tih odlomaka s mnogo nota razrađeni u duge muzičke rečenice (melizme), dok ih nije bilo tako mnogo da su se počeli dodavati novi tekstovi koji često nisu imali veze s početnim tekstom. Ti umetnuti tekstovi (tropi, što dolazi od latinske reči *tropus* = „dodata melodija") napokon su se razvili u srednjovekovnu dramu. I uvođenje dramskih elemenata takođe je posledica prakse smenjivanja dvaju horova (antifona) ili solista i hora (responzorijuma).

Sve veća složenost srednjovekovne muzike podstakla je postepeni razvoj muzičke teorije – organizovanog skupa pravila koji može da se uporedi s gramatikom govornog jezika – koja je bila na vrhuncu u trinaestom veku, kad je usavršen sistem notnog beleženja muzike. Razvitak muzičke teorije, do koga je dovelo traganje muzičara za sveobuhvatnim sistemom, može da se uporedi s evolucijom arhitektonskih načela u vreme romanike i gotike. Najvažnije središte među mnogobrojnim središtima crkvenog pevanja bila je katedrala Notr Dam u Parizu, gde se između devetog i trinaestog veka razvio novi tip polifone muzike nazvan *organum*. Organum je mogao imati dva ili tri glasa koji su iste reči i istu melodiju pevali u intervalima, a hor je izvodio jednostavnu melodiju kao podršku (*cantus firmus*). U drugoj polovini dvanaestog veka, u doba majstora Leonina i njegovog učenika Perotina (prvi stvaraoci na Zapadu koje znamo po imenu i po delima), ta dela postala su tako složena da je oko 1200. g. svaki glas dobio poseban tekst i posebnu melodiju. Rezultat je bila višeglasna kompozicija, ponekad i s instrumentalnom pratnjom, koja je nazvana *motet* (od francuske reči *mot*=reč). Motet je bio veoma privlačan oblik, pa je vrlo brzo postao svetovni a religiozni tekstovi zamenjeni su narodnim stihovima, uglavnom ljubavnim. Kao i gotička arhitektura, i muzički stil Notr Dama ubrzo se proširio po čitavoj Evropi, gde se održao sve do 1400. g. Posle 1325. g. postepeno ga je počeo zamenjivati novi muzički stil nazvan *ars nova* (nova umetnost), koji je doneo sve složenije i sve rafiniranije višeglasje. Ono se posebno odlikovalo razrađenom ritmičkom strukturom. Uprkos imenu, *ars nova* je (kao i Đotovo gotičko slikarstvo) ostala ukorenjena u prošlosti, iako je okrenuta budućnosti. Najveći predstavnik te umetnosti bio je Gijom de Mašo (između 1300. i 1377), sveštenik u službi čeških i francuskih kraljeva, koji je važio za najboljeg pesnika svog doba. Kao savršena mešavina duhovnih i svetovnih nadarenosti (karakterističnih za gotičko doba u celini), Gijom de Mašo bio je nova figura u evropskoj kulturi – profesionalni kompozitor. U dvanaestom i trinaestom veku dvorsku muziku pravili su amateri iz redova aristokratije (nazvani *trouvères*, trubaduri ili *Minnesängeri*), koji su pisali pesme na dvorske ljubavne teme, a koje su najčešće izvodili minstreli, odnosno žongleri ili putujući muzičari. *Ars nova* je zbog svoje rafiniranosti sve više tražila profesionalne muzičare, ne samo da je pišu nego i da je izvode. Po svojoj složenosti ona je paralelna zamršenoj ornamentalnoj etapi gotičke arhitekture, a može se posmatrati i

blokovi koji poput kakvih zubaca štrče iz zgrade.) Iznad bočnih brodova ti stubovi pretvaraju se u slobodne potporne stubove i lučne mostove koji se dižu do konstruktivno kritičnih mesta između zida s prozorima na koje se usredsređuje potisak koji svodovi prenose upolje (slika 428). Ovaj način učvršćivanja svodova, koji predstavlja karakteristično obeležje gotičke arhitekture, proizlazi iz brige za funkciju. Čak je i slobodni potporni stub ubrzo postao važan s estetskog gledišta, a njegov oblik je – osim toga što je imao potpornu ulogu – mogao tu ulogu i da izrazi na različite načine, već prema projektantovom osećanju za oblikovanje (slika 429).

Najmonumentalniji deo crkve Notr Dam jeste njeno zapadno pročelje (slika 430). Ono je sačuvalo prvobitni izgled, osim skulpture koja je teško oštećena u doba Francuske revolucije, ali je uglavnom obnovljena. Plan pokazuje uobičajeni raspored, sličan onom u Sen Deniju, a koji opet vodi poreklo od normanskih romaničkih pročelja, kakvo je pročelje crkve Sent Etjen u Kaenu (vidi sliku 387). Ako ovu crkvu uporedimo s Notr Dam, primetićemo da neke osnovne crte ostaju iste: kontrafori koji učvršćuju uglove kula, a pročelje dele na tri glavna dela, smeštaj portala i trospratno rešenje. Bogati skulptorski ukrasi podsećaju na

kao pandan srednjovekovnoj skolastici koja je podjednako složena mešavina teologije i filozofije.

Rano hrišćanstvo smatralo je pozorište nečasnim zbog njegovog paganskog porekla, pa glumci nisu mogli da postanu članovi crkve ili prime sakrament, premda je žena vizantijskog cara Justinijana, Teodora, bila pantomimičarka. Postepeno se pozorište sve više vezivalo uz velike verske svečanosti, kao što su Božić i Uskrs, dok se s druge strane oslanjalo na narodne tekstove. Liturgijska drama cvetala je u istim onim manastirima i crkvama koji su doprinosili razvoju srednjovekovne umetnosti i muzike; takav je bio Sv. Galen u Švajcarskoj. Nije čudo što su pozorište i muzika često obrađivali iste teme, na primer ciklus o Hristovom mučeništvu. Tu čvrstu vezu i srodnost među njima dokazuju životni putevi takvih kompozitora-dramatičara, kakva je bila Hildegard iz Bingena (vidi tekst u okviru na str. 316). Još jednu vezu između scenske umetnosti i religioznog života nalazimo u arhitekturi: pre 1200. g. muzičke i dramske priredbe izvodile su se isključivo u crkvama. Verske drame, u kojima su igrali sveštenici i horski pevači, često su imale samostalne arhitektonske kulise nazvane palatama. Početkom trinaestog veka izvođenja su postala tako razrađena i nezavisna da su se preselila izvan crkve, a zatim su ih preuzele svetovne institucije. Istovremeno su se iz verske drame počele razvijati svetovne drame i burleske koje su sadržavale moralne pouke.

Krajem srednjeg veka teatar je doživeo procvat uporedo s gradovima, pa su glavni cehovi preuzeli na sebe troškove organizovanja verskih svečanosti. Drame koje su nam danas najpoznatije – kao veliki ciklus *Corpus Christi* (*Telo Hristovo*) koji se izvodio u Jorku u Engleskoj, zatim veliki komadi posvećeni Hristovom stradanju i moralizatorske drame kao što je Jederman – potiču iz četrnaestog veka ili kasnije. Bile su to predstave koje su igrane na gradskim trgovima, u kojima su članovi cehova igrali sve uloge, pa nije bilo jasne razlike između verskog i narodnog teatra. Srednjovekovna muzička i teatarska tradicija nastaviće se sve do renesanse, pa i kasnije, naročito na severu. Primer za to je Nemac Hans Zaks (1494–1576), koji je bio na čelu obućarskog ceha u Nirnbergu. Zaks je napisao na hiljade pesama, basni, stihova, verskih komada i svetovnih burleski, a ovekovečio ga je u devetnaestom veku Rihard Vagner u operi *Majstori pevači.*

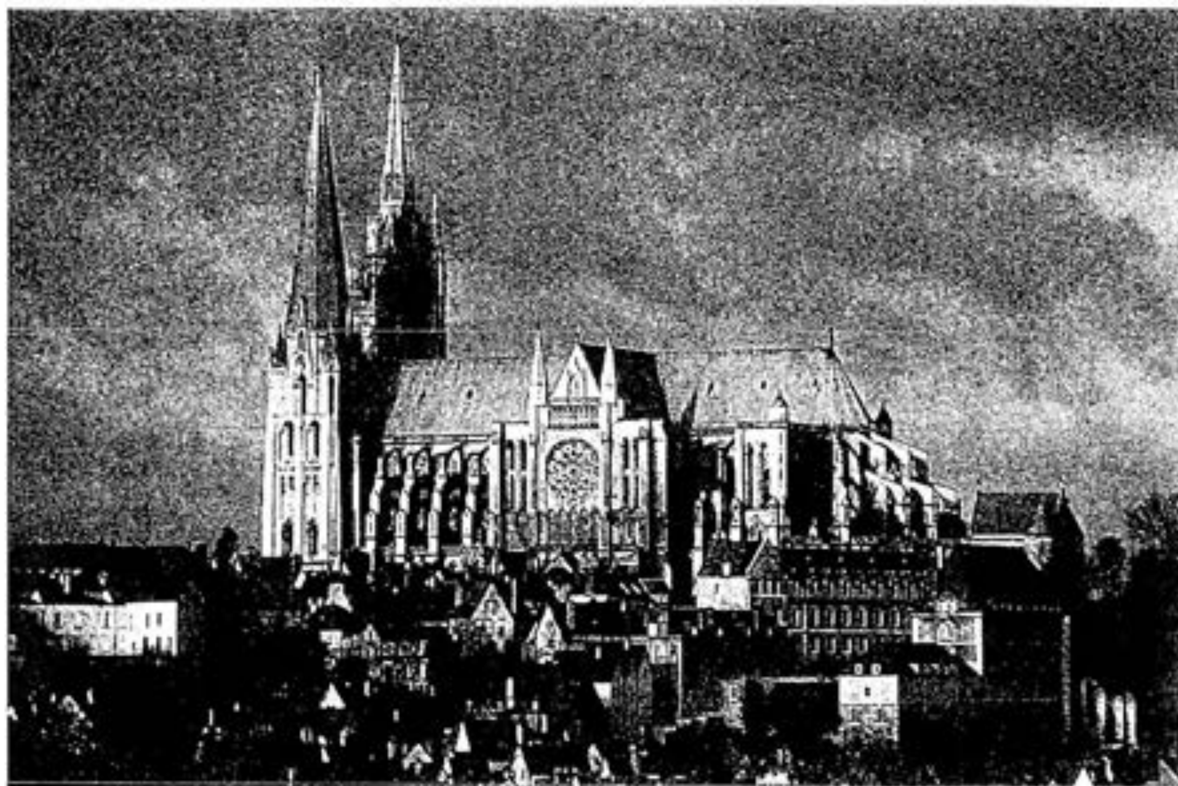


431. Zapadno pročelje katedrale u Šartru (severni toranj potiče iz 16. veka). 1145–1220.

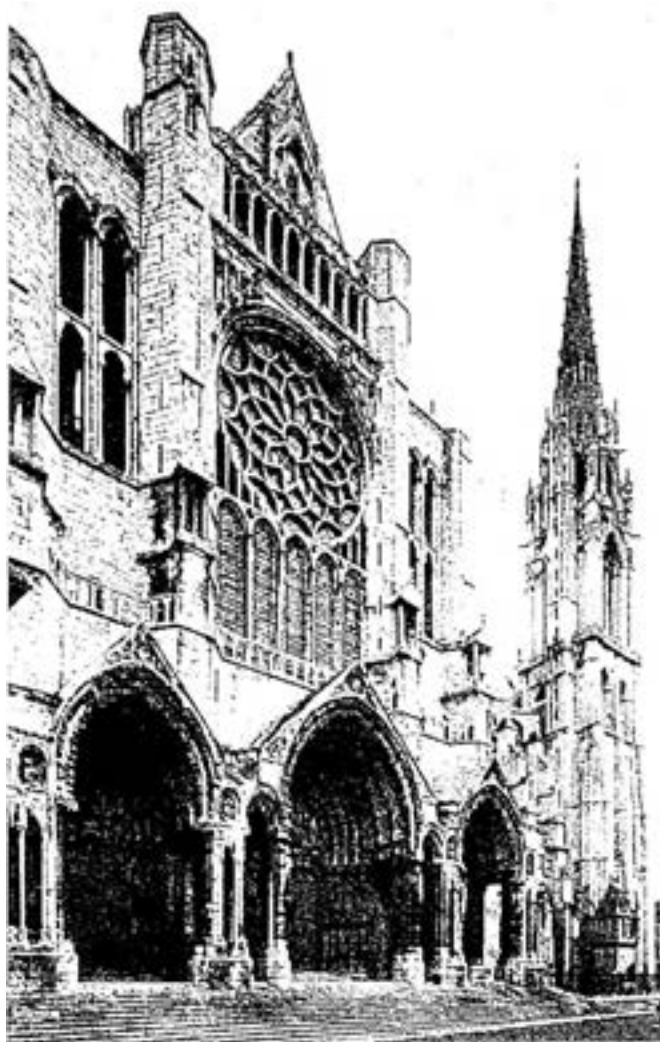
pročelja zapadne Francuske (vidi sliku 386) i bogato izrezbarene portale u Burgundiji, kakav je onaj u Vezleu.

Od ovih sličnosti mnogo su važnije karakteristike koje razlikuju pročelje Notr Dam od njenih romaničkih predaka. Smisao Sižeovog insistiranja na skladu, geometrijskom redu i proporcijama ovde je još očitiji nego u samom Sen Deniju. Ta formalna disciplina odnosi se i na skulptorske radove, kojima više nije dopušteno da spontano (i često nekontrolisano) rastu, karakteristično za romaniku, nego im je dodeljena tačno određena uloga u arhitektonskom okviru. Istovremeno je čvrsti blok pročelja (kakav nalazimo na Sent Etjenu u Kaenu pretvoren u nešto sasvim suprotno. Čipkasti lukovi, veliki portali i prozori razbijaju kontinuitet zidnih površina, pa je opšti utisak sličan utisku koji ostavlja otvorena šupljikasta pregrada. Kojom brzinom je ta tendencija jačala u prvoj polovini trinaestog veka, vidi se i poređenjem zapadnog pročelja Notr Dam s nešto kasnijim pročeljem južnog transepta, koje vidimo u sredini slike 428. Na zapadnom pročelju nalazi se rozeta koja je u sredini još uvek duboko usečena, pa je zbog toga kameni ukras koji deli otvor jasno istaknut u odnosu na okolnu zidnu površinu. Na pročelju transepta, naprotiv, ne možemo više odvojiti rozetu od njenog okvira, jer jedinstveni kameni ukras pokriva celu površinu.

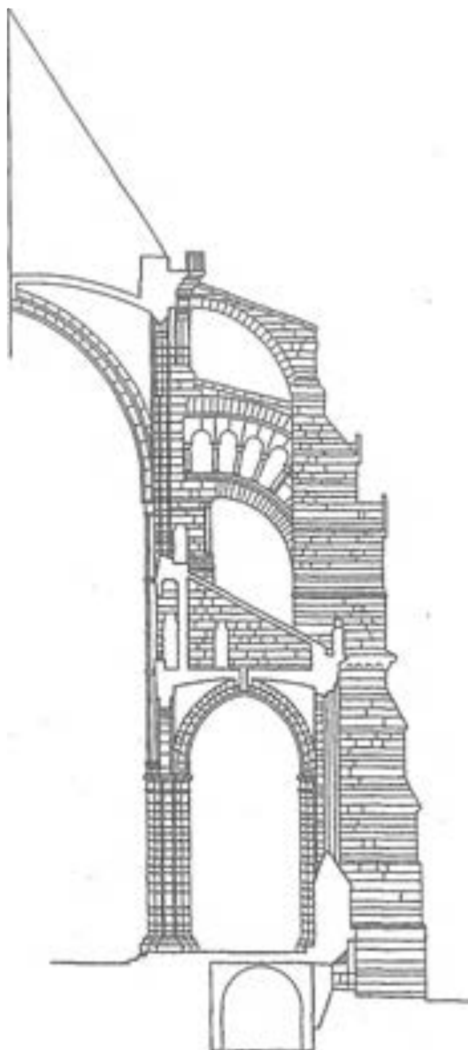
KATEDRALA U ŠARTRU. Oko 1145. godine biskup iz Šartra, koji se sprijateljio s opatom Sižeom i prihvatio njegove ideje, počeo je s obnovom svoje katedrale u novom stilu. (Vidi Primarne izvore br. 35, str. 389.) Pedeset godina kasnije požar je uništio sve, osim zapadnog pročelja s glavnim ulazom i istočne kripte. (O skulpturi na zapadnom portalu vidi slike 466 i 467.) Obnova je započela 1194. godine (slika 431), a uglavnom je i završena – zahvaljujući velikoj akciji – za samo dvadeset šest godina. Osnovni plan je tako jedinstven da ga je po svoj prilici napravio samo jedan



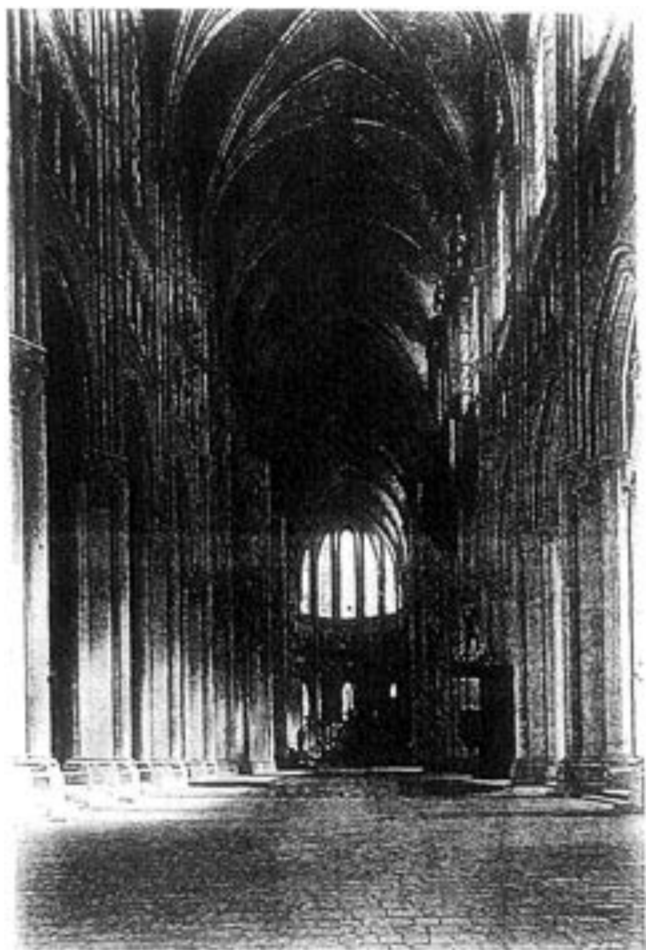
432. Katedrala u Šartru



433. Severni transept i portali katedrale u Šartru (vidi takođe sliku 469)



434. Poprečni presek noseće konstrukcije katedrale u Šartru (prema Aklandu)



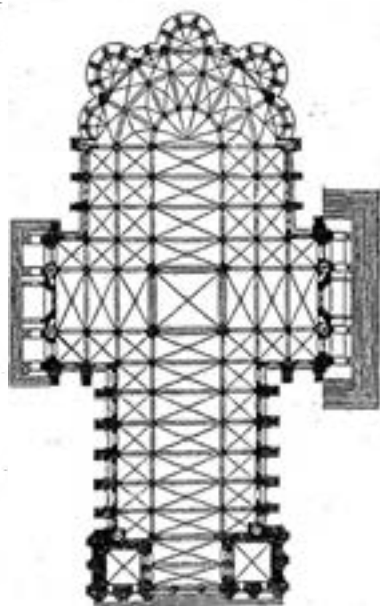
435. Glavni brod i hor katedrale u Šartru

arhitekt. Ali kako se gradnja izvodila u nekoliko etapa (i nikad zapravo nije do kraja završena), crkva poseduje više razvojni nego sistemski sklad. Na primer, dva zapadna tornja, premda slična, nisu nikako jednaka. Štaviše, njihovi vrhovi se u osnovi razlikuju: levi (severni) potiče iz šesnaestog veka, dakle trista godina je mlađi od onog drugog.

Crkva je izgrađena na najvišoj tački u gradu, a vrhovi kula vide se iz polja udaljenih više kilometara (slika 432). Da je ostalih sedam vrhova završeno prema prvobitnom planu, Šartr ne bi odavao takvu usmerenost. Oba kraka transepta imaju tri jako udubljena portala raskošno ukrašena skulpturama, a nad njima, iznad pet manjih prozorskih otvora (slika 433) nalazi se velika rozeta. Možda najupadljiviju crtu bočnih strana čine slobodni potporni stubovi čije mase daju utisak organičnosti polukružnoj apsidi na istočnoj strani i zrakasto raspoređenim kapelama kojih ima sedam (slike 432 i 434).

Impresivno zapadno pročelje, podeljeno sa po dva i tri elementa, uzor je jasnoće. Njegova vertikalnost i naglašene površine unapred nas pripremaju na doživljaj unutrašnjosti katedrale. Oblik vrata upućuje da ćemo najpre ući u niži prostor. Čim smo ušli u narteks (natkriveno predvorje), ostavili smo za sobom ovozemaljski svet. Potrebno je prilično vremena da nam se oči priviknu na tamu unutrašnjosti crkve. Buka svakodnevnog života ostala je za nama; u početku su zvukovi prigušeni, kao da ih je progutala praznina. Kad se malo priviknemo na to pećinsko carstvo, postajemo svesni svetlucanja koje nas mami da pogledamo gore, do samog vrha crkve.

Obnovljeni glavni brod (slika 435) koji je projektovan jedan vek posle projektovanja broda crkve Notr Dam u Parizu, pravo je remek-delo zrelog gotičkog stila. Strele prelomljenih lukova glavnog broda više su i uže (vidi sliku 427). Lukovi su povezani sa zidom s prozorima iste visine pomoću kratkog triforijuma, iza koga se nalaze galerije koje su sada svedene na debljinu zida. Stubovima nosačima dodati su pilastri kako bi se naglasio kontinuitet vertikalnih linija i kako bi nam se pogled vinuo sve do četvorodelnog svoda koji se kao prozračna mreža proteže preko vitkih rebara. Budući da ima tako malo zidova, prostrana unutrašnjost katedrale u Šartru u početku nam se čini kao da je nedovoljno određena. A čini se još većom zahvaljujući bestelesnosti zvuka koji se prostire u njoj. Utisak je tako zadivljujući da je možda od samog početka tu bila utkana



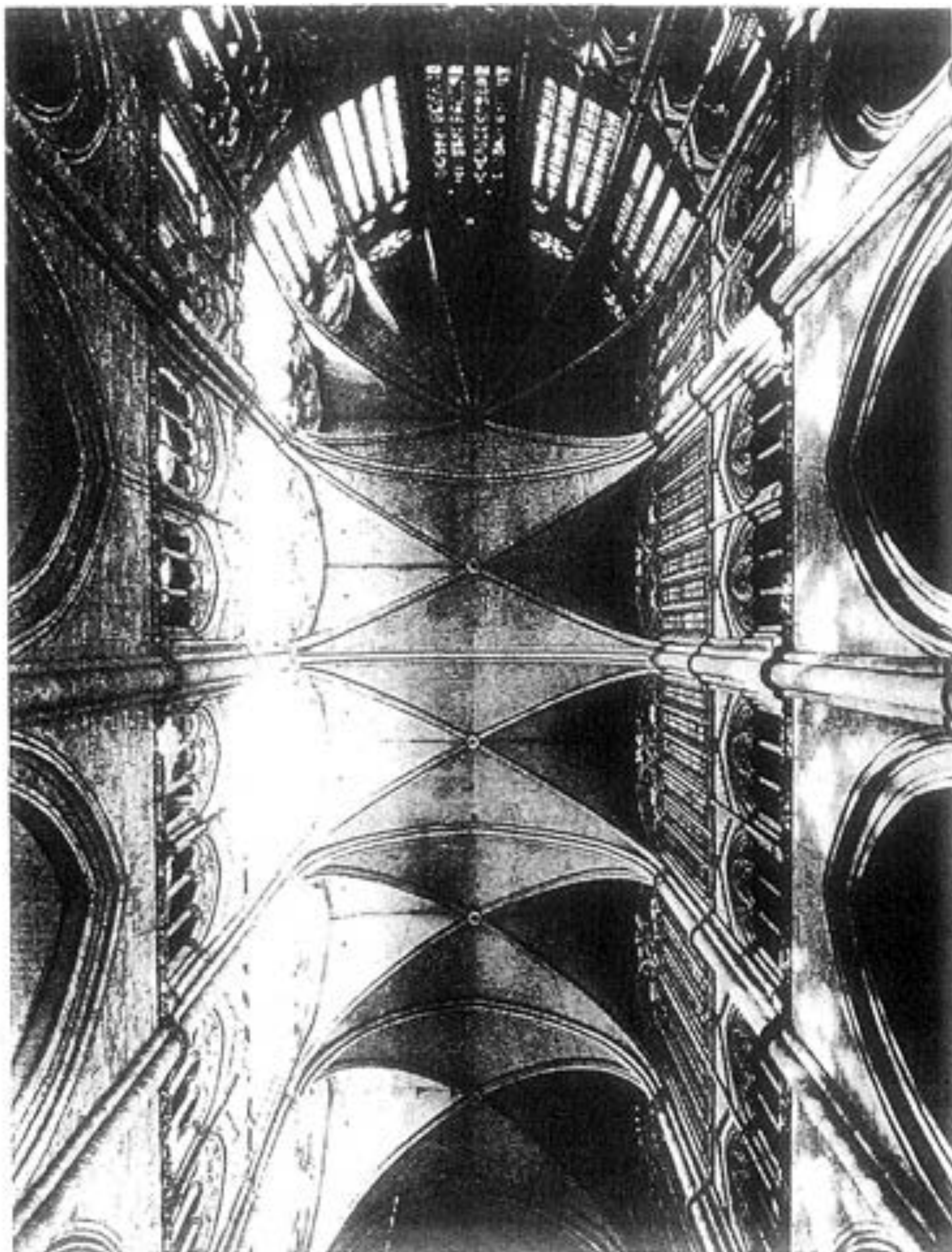
436. Osnova katedrale u Šartru

437. Arkade na triforijumu glavnog broda katedrale u Šartru

ideja muzike – horova koji izvode antifone ili velikih orgulja koje su se već više od dva veka upotrebljavale u nekim delovima Evrope.

Naizmenično smenjivanje stubova kružnog i osmougaonog preseka koji uokviruju svako polje odvija se duž čitavog broda, sve do apside gde se obavlja liturgija. Ispod apside je kripta u kojoj se nalazi najdragocenija imovina Šartra – ostaci odeće koju je nosila Bogorodica kojoj je katedrala i posvećena. Veoma cenjena relikvija koja je čudom preživela veliki požar 1194. godine, privlačila je hodočasnike iz cele Evrope. Kako bi primila veliki broj posetilaca, a da pri tom ne uznemirava vernike u molitvi, crkva je uvela širok sporedni brod koji se proteže duž glavnog broda i transepta; on se kod hora spaja s još jednim brodom i zajedno prave deambulatorijum koji povezuje apsidalne kapele (vidi plan na slici 436).

Jedina među većim gotičkim katedralama, katedrala u Šartru sačuvala je većinu od svojih 180 originalnih vitraža (slika 494). Čarolija raznobojne svetlosti koja struji kroz zid glavnog broda s velikim prozorima nezaboravna je za svakog ko je doživeo njegove boje, blistave poput dragog kamenja (slika 437). Međutim, u stvarnosti prozori propuštaju mnogo manje svetlosti nego što bi čovek očekivao. Oni su kao višebojni raspršujući filteri koji menjaju kvalitet dnevne svetlosti, dajući joj poetske i simbolične vrednosti – „čudesno osvetljenje", koje je opat Sižе toliko cenio. Doživljaj nebeske svetlosti koja rastače fizičku čvrstoću crkve, pa tako i razlike između svetovnog i božanskog carstva, dovodi do intenzivnog mističnog doživljaja koji stoji u osnovi gotičke duhovnosti. Pomoćni brodovi znatno su tamniji jer su vitraži na spoljašnjim prozorima manji (iako su relativno veliki), a smešteni su na nivou

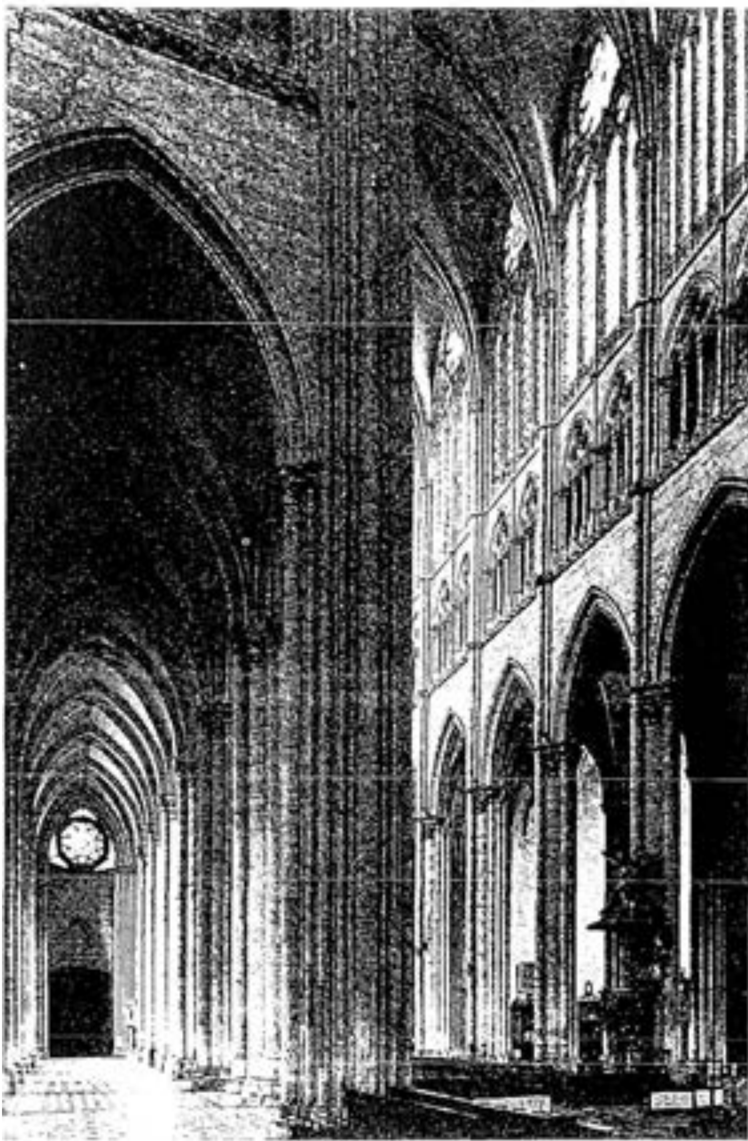


438. Svodovi hora. Katedrala u Amjenu. Započeta 1220.

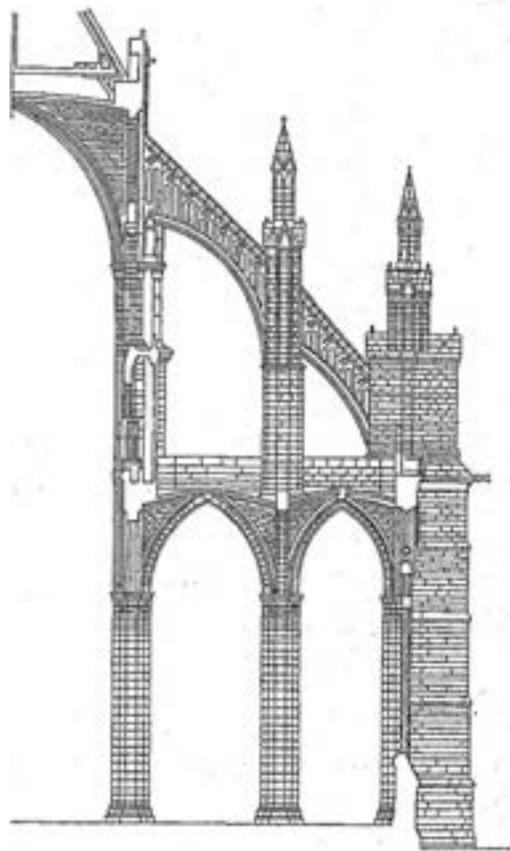
prizemlja pa propuštaju manje svetlosti od onih na nivou visokih unutrašnjih zidova.

KATEDRALA U AMJENU. Stil visoke gotike, definisan u Šartru, dostiže svoj vrhunac jednu generaciju kasnije enterijerom katedrale u Amjenu (slike 438 i 439). Visina zbog koje zastaje dah postaje glavni cilj, kako tehnički tako i estetski (vidi sliku 440). Brzo napredovanje u osvajanju ideala visine u gradnji francuskih gotičkih katedrala jasno se uočava na slici 442, dok slika 443 pokazuje kako se postiže visina i veličina prozora. U Amjenu je konstrukcija skeleta dovedena do krajnjih granica sigurnosti. Unutrašnja logika tog sistema potvrđuje se oblikom svodova, tankih i zategnutih kao opna, i povećanjem površine prozora koji sada uključuju i triforijum, tako da čitava površina iznad lukova glavnog broda postaje svojevrstan prozorski zid.

KATEDRALA U REMSU. Podjednako insistiranje na vertikalnosti i transparentnosti naziremo i u razvoju pročelja visoke gotike. Najslavnije od svih, pročelje katedrale u Remsu (slika 441), predstavlja poučnu suprotnost zapadnom pročelju crkve Notr Dam u Parizu, premda je njegovo osnovno rešenje napravljeno samo tridesetak godina kasnije. Ta dva pročelja imaju mnogo zajedničkih crta (kao katedrala u kojoj su se krunisali francuski kraljevi, katedrala u Remsu bila je tesno vezana s Parizom), ali su prilikom kasnije dogradnje oblikovane na vrlo različite načine. Portali su izbačeni, umesto da budu uvučeni, a iznad vrata nalaze se prozori umesto luneta. Galerija sa statuama kraljeva, koja u Parizu pravi oštru horizontalu između prvog i drugog sprata, podignuta je tako da se stapa s lukovima trećeg sprata. Svaki detalj (osim rozete) postao je viši i uži nego ranije. Obilje prelomljenih fijala još više naglašava



439. Glavni i bočni brod katedrale u Amjenu



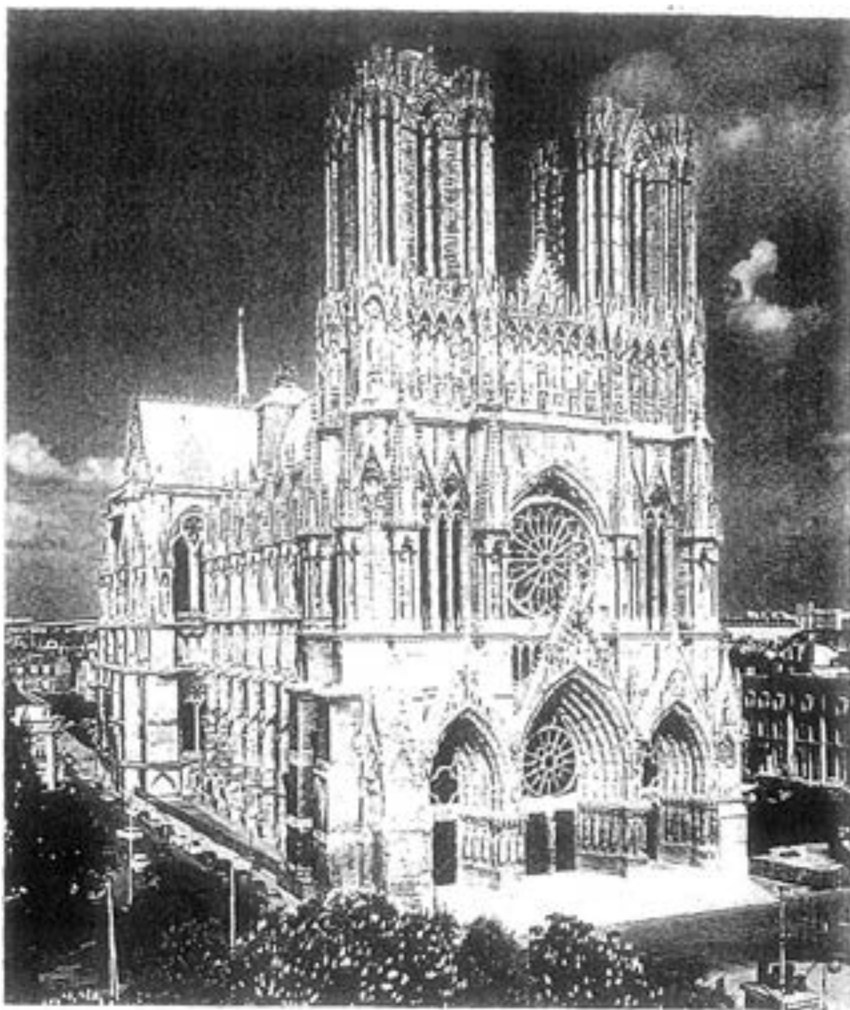
440. Poprečni presek spoljašnjeg potpornog sistema katedrale u Amjenu (prema Aklandu)

neumorne pokrete uvis. Skulptorski ukrasi, najraskošniji koji se mogu igde videti (vidi slike 471 i 472), prelaze za to namenjene i jasno zacrtane površine. Sad su se proširili u neuobičajene nizove, ne samo na pročelju već i na bočnim stranama, tako da katedrala počinje spolja da izgleda kao kakav golubarnik.

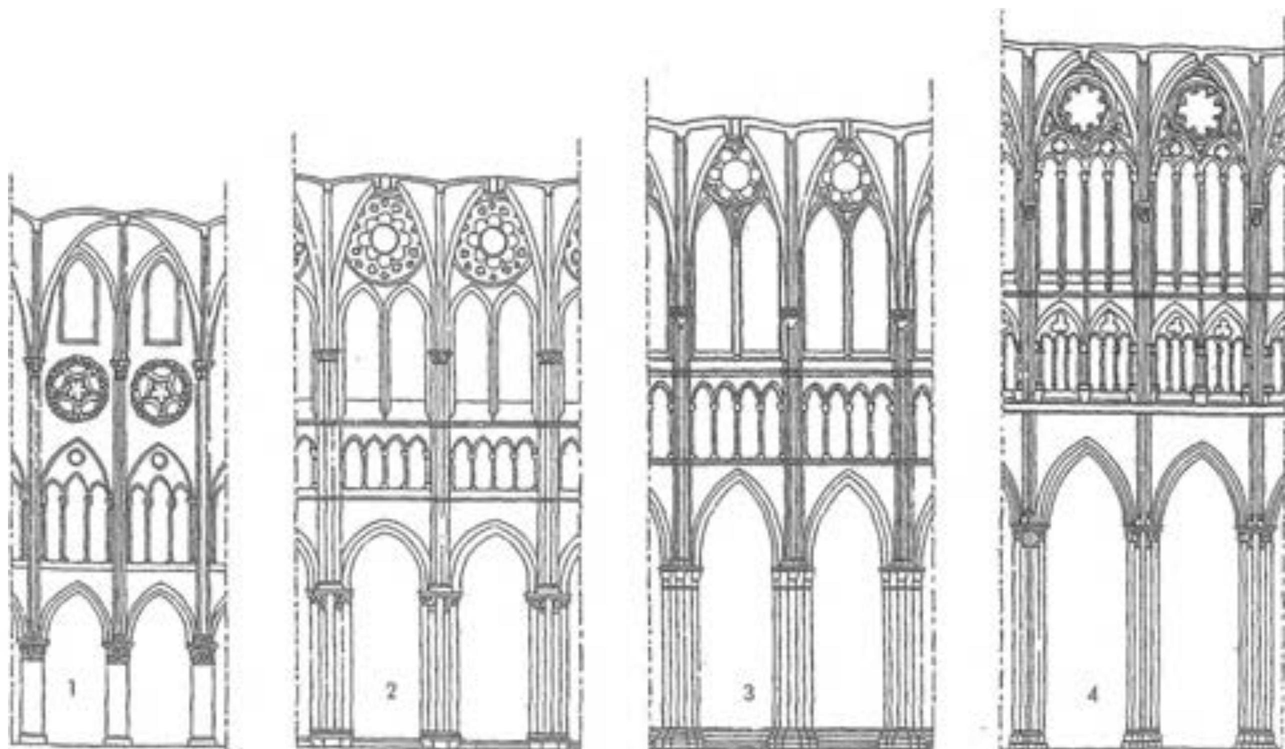
GOTIKA PRED KRAJ TRINAESTOG VEKA. Gradnja francuskih katedrala visoke gotike zahtevala je tako usredsređen napor kakav je svet pre toga malo kad video. One su istinski komunalni spomenici čije su pozamašne troškove pokrivale donacije skupljane po čitavoj zemlji i od svih društvenih slojeva – bilo je to opipljivo svedočanstvo stapanja verskog i rodoljubivog žara koje je i bilo cilj opata Sižea. Kako se približavamo drugoj polovini trinaestog veka, sve više se oseća da je talas oduševljenja prešao svoj vrhunac. Radovi na velikim građevinama započeti u prvoj polovini veka sada su se usporili. Novih projekata ima sve manje i nisu više toliko ambiciozni. I najzad, čvrsto organizovana udruženja zidara i skulptora koja su nastala na gradilištima velikih katedrala u prošlim decenijama, pomalo se cepkaju na manje grupice.

Crkva koja je karakteristična za poslednje godine tog veka, Sv. Urban iz Troa (slike 444 i 445), ne ostavlja nikakve sumnje da je herojsko doba gotičkog stila već iščezlo. Glavna briga graditelja ovde su rafinirane pojedinosti, a ne visina i monumentalnost. Izostavljanjem triforijuma i pojednostavljenjem osnove projektant je stvorio nešto poput finog staklenog kaveza (prozori hora počinju tri metra iznad poda), koji podupiru tako tanki slobodni potporni stubovi da se jedva primećuje. Ista takva, poput niti tanka otmenost oseća se i u arhitektonskim ukrasima.

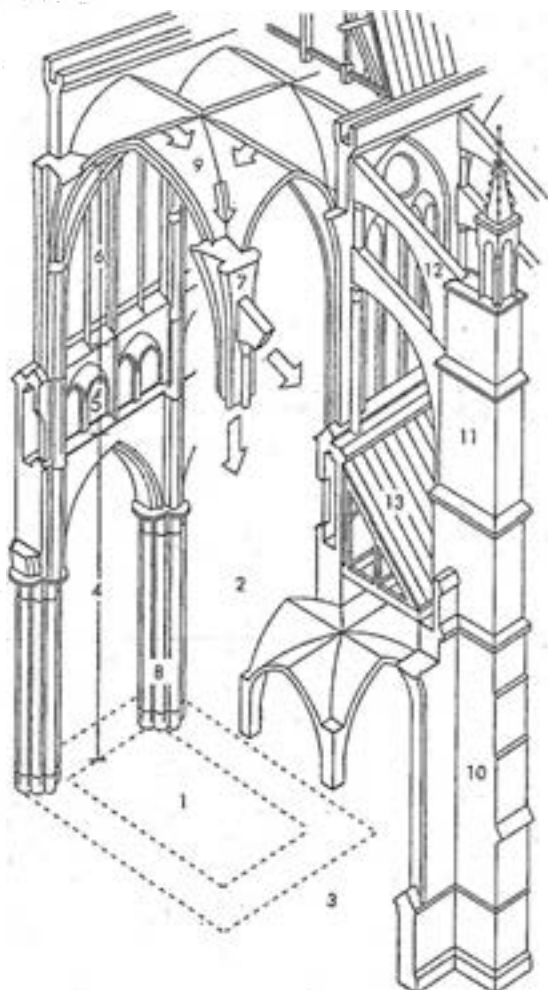
PLAMENA GOTIKA. Sv. Urban na neki način proročki najavljuje pozno ili „plameno" ili „cvetno" razdoblje gotičke arhitekture (gotica fiorito, ital.). I zaista, početak kitnjaste gotike nalazimo već u poslednjim godinama trinaestog veka, ali je njen razvoj odložen zbog Stogodišnjeg rata s Engleskom (1338–1453), tako da sve do početka petnaestog veka nema zrelih primera tog stila. Naziv stila „plameni"



441. Zapadno pročelje katedrale u Remsu. Otprilike između 1225. i 1299.



442. Poređenje visina glavnog broda u istoj razmeri. 1) Notr Dam u Parizu; 2) Katedrala u Šartru; 3) Katedrala u Remsu; 4) Katedrala u Amjenu (Grodecki)



443. (*levo*). Aksonometrija tipične katedrale iz doba visoke gotike (prema Aklandu). 1) Polje (travej); 2) Glavni brod; 3) Bočni brod; 4) Luci glavnog broda; 5) Triforijum; 6) Zid s prozorima; 7) Stub; 8) Snopasti stub; 9) Svod podeljen na šest delova; 10) Kontrafor; 11) Slobodni potporni stub; 12) Potporni poluluk (oživali); 13) Krov

(flamboyant, franc.), odnosi se na talasaste uzorke linija (slično plamenu) koje preovladavaju u poznogotičkim kamenim ukrasima kakve vidimo na katedrali Sen Maklu u Ruanu (slika 446). Kitnjasta gotika nije donela nikakvih značajnih novina u građevinskom smislu. Ono po čemu se Sen Maklu razlikuje od crkava poput Sv. Urbana iz Troa jeste raskošna ornamentika. Arhitekt je postao virtuozni umetnik koji građevinski skelet prekriva mrežom ukrasa, tako gustom i maštovitom da se građevina pod njom gubi. To je očaravajuća igra u kojoj je pod živopisnim spletom linija teško otkriti konstrukciju zgrade.

PROFANA ARHITEKTURA. Kako smo se, govoreći o srednjovekovnoj arhitekturi, uglavnom bavili stilom, naša pažnja se dosad ograničavala na sakralne građevine koje su bile najambicioznija i najreprezentativnija dela tog doba. Profane građevine pokazuju slične opšte tendencije, ali one nisu toliko jasne, zbog raznovrsnosti tipova građevina u rasponu od mostova i utvrđenja do kraljevskih palata, od ambara do gradskih većnica. Štaviše, društveni, privredni i praktični činioci ovde igraju važniju ulogu nego kod crkvenih građevina,

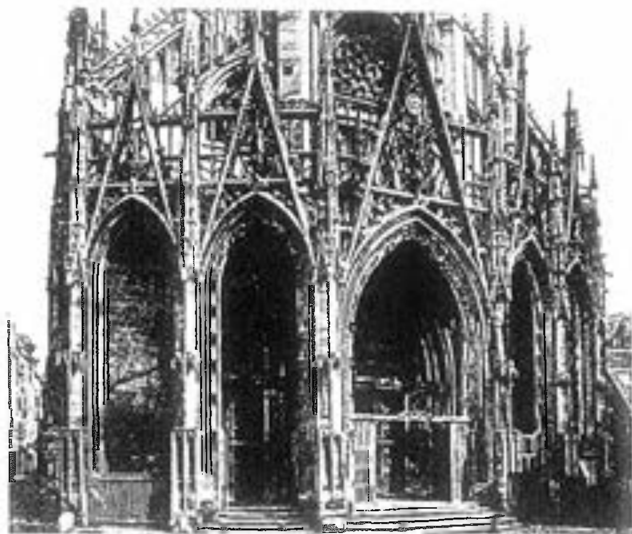


444. Sv. Urban, 1261–1275. Troa, Francuska

a korisni život takvih građevina mnogo je kraći a izgledi da se one sačuvaju mnogo manji. (Utvrđenja, na primer, zastarevaju čim se tehnologija ratovanja pomakne i za mali korak unapred.) Zbog toga naše poznavanje profanih građevina predgotičkog srednjeg veka nije ni izdaleka potpuno, a većina spomenika iz gotičkih vremena potiče iz kasnog razdoblja. Ta činjenica ima i svoje dobre strane. Profana arhitektura – privatnog i javnog karaktera – postala je, naime, mnogo savršenija u četrnaestom i petnaestom veku nego što je bila ranije.

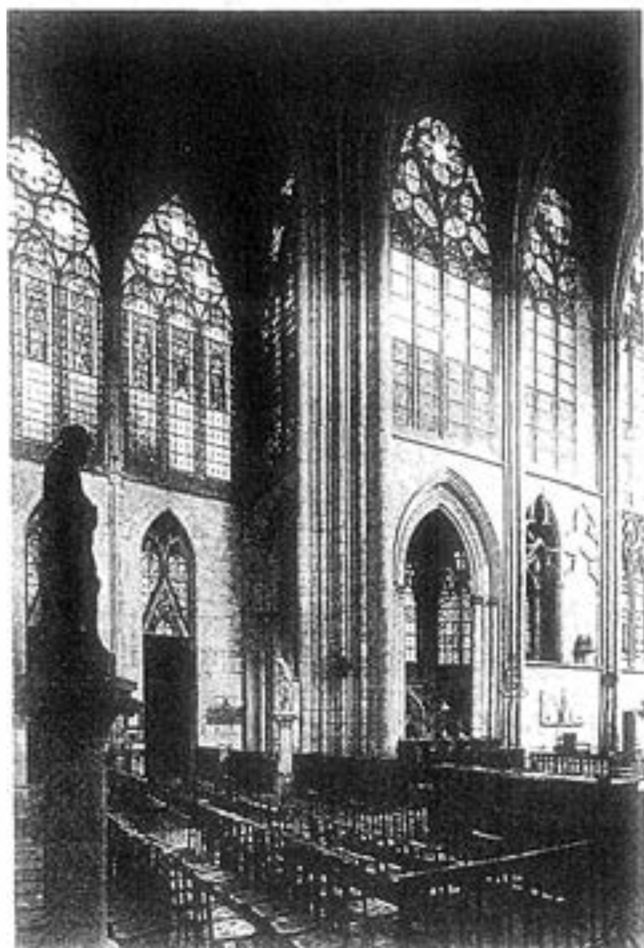
Istorija Luvra u Parizu rečito govori u prilog toj tvrdnji. Prvobitna zgrada, podignuta oko 1200. godine, građena je po strogo funkcionalnom planu slično ostalim dvorcima tog doba. Sastojala se od jakog tornja – glavne kule zamka – okružene masivim bedemima. Kralj Šarl V 1360. g. preuredio je u raskošnu kraljevsku rezidenciju. Iako sada više nema ni tog drugog Luvra, njegov izgled nam je poznat iz lepe minijature naslikane početkom petnaestog veka (vidi sliku 522). Još uvek postoji odbrambeni spoljašnji zid, ali velika građevina iza njega više liči na dvorac nego na tvrđavu. Ona uokviruje četvrtasto dvorište, pružajući udoban smeštaj za kraljevsku porodicu i poslugu (obratite pažnju na brojne dimnjake), kao i raskošno ukrašene dvorane za svečane prilike.

Ako spoljašnji izgled drugog Luvra još i poseduje neke stroge osobine utvrđenja, bočne zgrade uz dvorište prepune

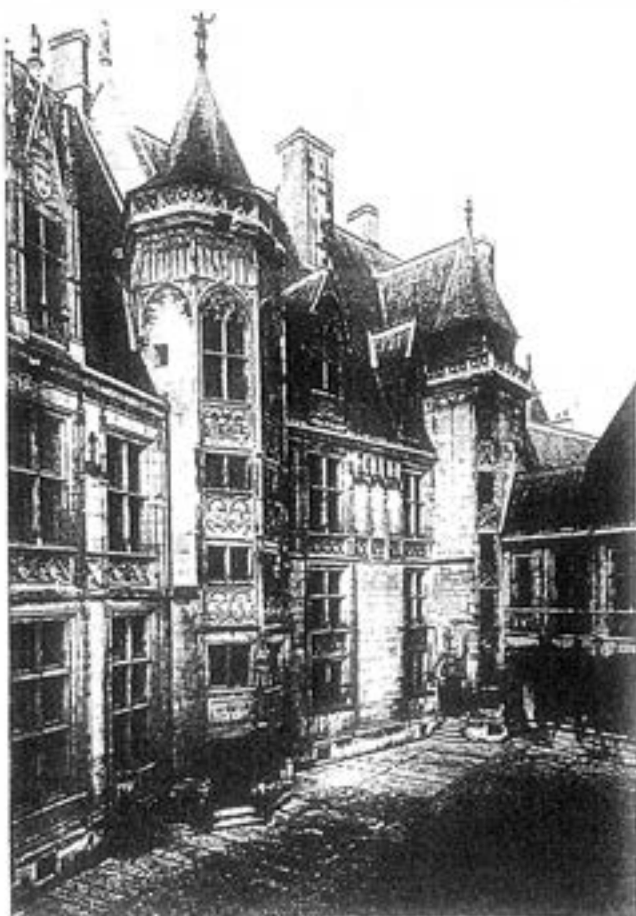


446. Sen Maklu u Ruanu u Francuskoj. Započeta 1434.

su arhitektonskih ukrasa i skulptura. Iste suprotnosti uočavamo i na kući Žaka Kera u Buržu, koja je sagrađena četrdesetih godina petnaestog veka. Zovemo je kućom – a ne dvorcem – samo zato što je Žak Ker bio srebrar i trgovac, a ne plemić. Kako je bio jedan od najbogatijih ljudi svog doba, mogao je sebi da priušti kuću koja tako očigledno liči



445. Unutrašnjost (severoistočni deo) crkve sv. Urban, Troa



447. Dvorište kuće Žaka Kera, 1443–1451. Burž, Francuska

na plemićke dvorce. Dvorište (slika 447) sa strmim krovovima, tornjićima i reljefnim ukrasima pokazuje slikovitost koju poznajemo iz crkvene arhitekture kitnjastog stila (slika 446). Činjenica da nas kuća jednog trgovca podseća na Luvr značajan je dokaz važnosti srednje klase krajem srednjeg veka.

Engleska

Kad govorimo o gotici, zapanjuje nas činjenica što je ovaj „francuski kraljevski stil pariskog područja" naišao na oduševljen odziv u drugim zemljama. Još je zanimljivija njegova sposobnost prilagođavanja različitim lokalnim uslovima koje je bilo tako izrazito da su gotički spomenici u Engleskoj i Nemačkoj postali u novije doba predmet snažnog nacionalnog ponosa, i činjenica da su ih kritičari u obe zemlje pozdravili kao izraz domaćeg stila. Brzom širenju gotike doprinelo je nekoliko činilaca: velika veština francuskih graditelja i skulptora; značajna intelektualna nadmoć francuskih središta nauke, kao što su katedralna škola u Šartru i Pariski univerzitet; uticaj cistercita, reformisanog manastirskog reda kome je sv. Bernar iz Klervoa dao snažan podsticaj. U skladu s njegovim asketskim idealima, cistercitske opatijske crkve postale su izrazito stroge građevine. Ukrasi bilo koje vrste svedeni su na najmanju meru, a apsidu, deambulatorijum i zrakasto postavljene kapele, zamenio je kvadratni hor. Zbog toga su se cistercitski arhitekti naročito trudili oko skladnih proporcija i preciznosti u izradi. Njihov „antiromanički" pristup podstakao ih je na to da usvoje neka osnovna obeležja gotičkog stila, premda je opšti utisak cistercitske crkve ostao izrazito romanički. U drugoj polovini dvanaestog veka, kako se reformistički pokret zahuktavao, stroga cistercitska gotika postala je slavna širom Evrope.

Ipak se pitamo da li ijedno od objašnjenja koje smo naveli odgovara suštini problema. Najvažniji razlog pobede gotike na međunarodnom planu čini se da je upravo snaga i uverljivost samog stila, njegova sposobnost da deluje na maštu i da pobudi religiozna osećanja čak i kod ljudi koji su živeli veoma daleko od kulturnih strujanja Il de Fransa.

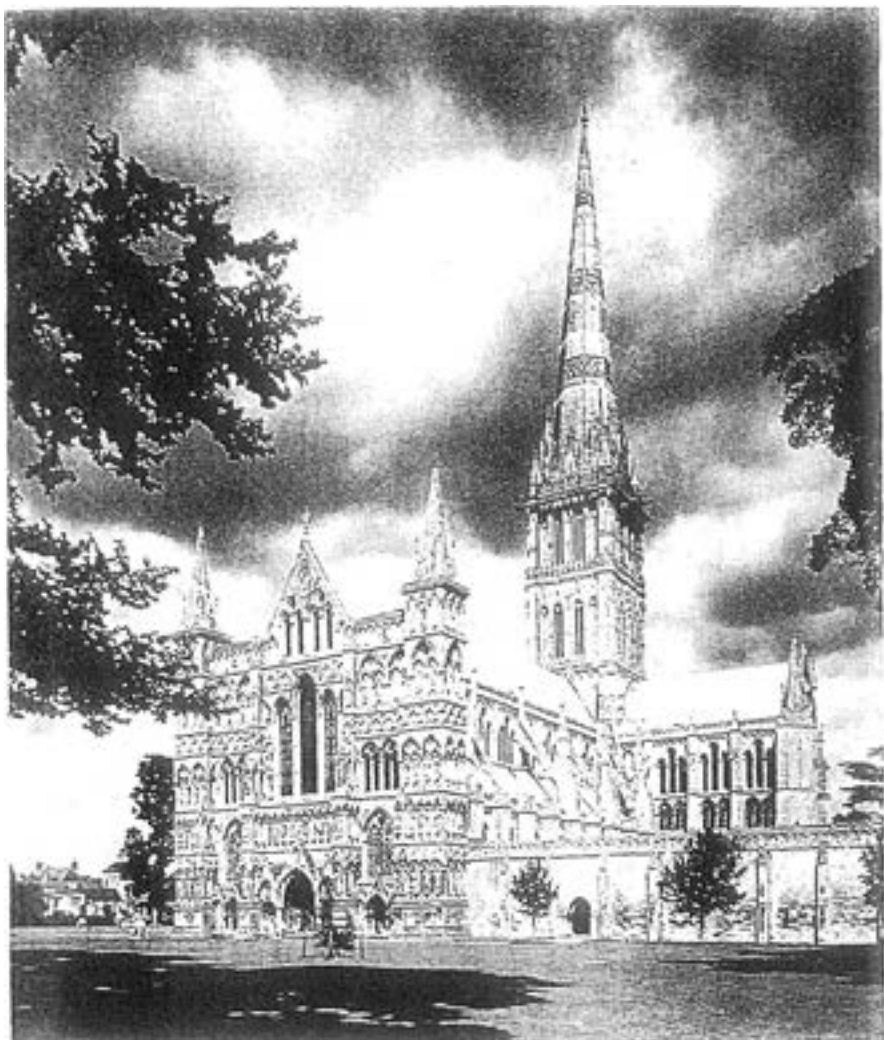
Ne čudi nas što je Engleska bila posebno prijemčiva za novi stil. Pa ipak, engleska gotika nije izrasla neposredno iz anglo-normanske romanike nego iz gotike Il de Fransa (koju je 1175. g. doneo onaj francuski arhitekt koji je obnovio hor katedrale u Kenterberiju) i cistercitske gotike. Za manje od pedeset godina gotika je ovde razvila sopstvena obeležja poznata pod nazivom ranog engleskog stila koji će tu dominirati u drugoj četvrtini trinaestog veka. Iako se u tim decenijama mnogo gradilo, to su uglavnom bila dograđivanja anglo-normanskih građevina. Mnoge engleske katedrale bile su započete u isto vreme kad i ona u Daramu (vidi slike 388–390), ali su ostale nedovršene. Zbog toga nailazimo na malo crkava koje su potpuno izgrađene u ranoengleskom stilu.

KATEDRALA U SOLZBERIJU. Jedina katedrala koja odgovara tim zahtevima jeste ona u Solzberiju (slike 448–450). Odmah uočavamo koliko se njen spoljašnji izgled razlikuje od sličnih crkava u Francuskoj – i kako bi bilo neumesno meriti je merilima francuske gotike. Umesto zbijenosti i vertikalnosti, ovde je duga, niska i ravna građevina (velika kula nad ukrsnicom, koja objedinjuje celu crkvu sagrađena je sto godina kasnije nego sve ostalo i mnogo je viša nego što je u početku bilo planirano). Budući da nema težnje prema visini, slobodni potporni stubovi uvedeni su bez pravog razloga. Zapadno pročelje postaje samo pregradni zid širi od same crkve i horizontalno naglašen nizom ukrasa i statua, dok su kule niske i zdepaste. Osnova s dubokim dvostrukim transeptom zadržala je obeležja romaničkih građevina, a četvrtasta apsida na istoku potiče od cistercitske arhitekture.

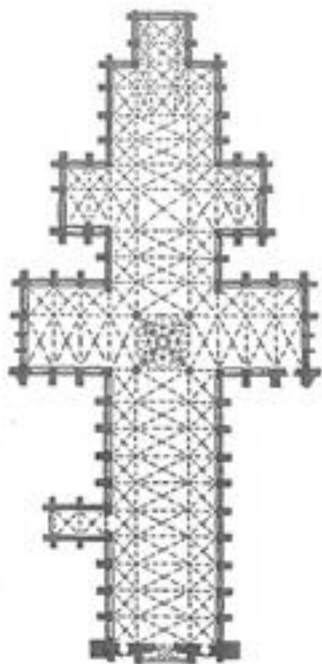
Ulazeći u glavni brod, prepoznajemo iste one elemente koje smo videli u unutrašnjosti francuskih crkava iz istog razdoblja, kao što je Šartr (vidi sliku 435), ali englesko tumačenje tih elemenata ostavlja drugačiji opšti utisak. Kao i na pročelju, naglašene su horizontale na račun vertikala, pa zid glavnog broda ne doživljavamo kao niz polja, već kao niz poduprtih lukova. Stubovi su izrađeni od tamnog mermera i ističu se nad pozadinom. Ovaj način naglašavanja njihove posebne uloge jedno je od obeležja ranoengleskog stila. Sledeće obeležje je oštra krivina svoda glavnog broda: rebra se uzdižu već počevši od nivoa triforijuma. Zbog toga zid s prozorima izgleda kao da je usečen među svodove. Kod katedrale u Daramu, sagrađene više od stotinu godina ranije, to je bila tehnička potreba (uporedi sa slikom 390). Sada je to postalo pitanje stila, u skladu s karakterom engleske rane gotike u celini. To obeležje može se smatrati konzervativnim, ali u pozitivnom smislu. Ono prihvata francuski način gradnje, ali bez njegove revolucionarnosti, pa odražava kontinuitet anglonormanske tradicije.

PERPENDIKULARNI STIL. Kontrast između smelog poleta uvis koji pokazuje kula nad ukrsnicom, i smireno horizontalno širenje u preostalom prostoru katedrale u Solzberiju upućuje na to da se engleska gotika tokom stotinu godina razvijala u drugom pravcu. Promena je vrlo očigledna ako uporedimo unutrašnjost Solzberija s katedralom u Glosteru, sagrađenom u drugoj četvrtini sledećeg veka (slika 451). Ovo je očigledan primer engleske pozne gotike nazvane perpendikularnom. Ime joj zaista i odgovara, jer u njoj preovladava ta vertikalna tendencija, inače sasvim odsutna u engleskom ranogotičkom stilu. (Obratite pažnju na pilastre koji se spuštaju u neprekidnoj liniji od poda do svoda.) U tom smislu perpendikularni stil je mnogo srodniji francuskim izvorima, premda sadrži mnoge crte koje prepoznajemo kao engleske pa bi u Evropi izgledale neumesno. Niz jednoličnih pločica s kamenim ukrasom podseća na nizove skulptura na zapadnom pročelju katedrale u Solzberiju. Osnova podražava kvadratni istočni deo ranijih engleskih crkava. A zakrivljenost svoda isto je tako oštra kao ona u glavnom brodu Solzberija.

S druge strane, rebra svoda dobila su sasvim različitu ulogu. Umnožavala su se sve dok nisu isplela ukrasnu mrežu koja zaklanja granice među poljima pa čitav svod sada izgleda kao jedna jedinstvena površina. A to opet naglašava jedinstvo unutrašnjeg prostora. Takva obrada klasičnog četvorodelnog svoda obeležje je i tzv. kitnjastog stila u Evropi, ali su ga Englezi ranije primenili i usavršili do krajnjih



448. Katedrala u Solzberiju u Engleskoj 1220–1270.



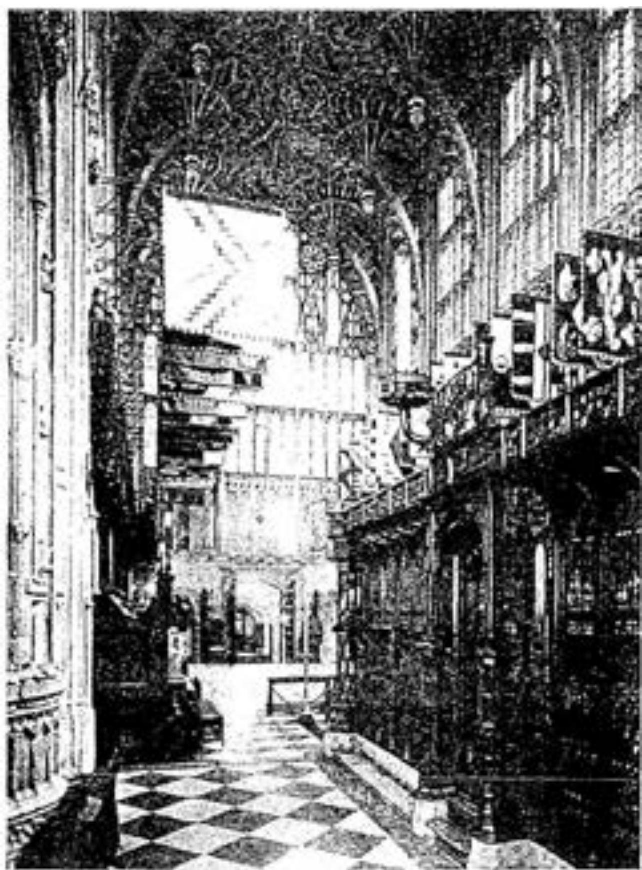
449. Osnova katedrale u Solzberiju



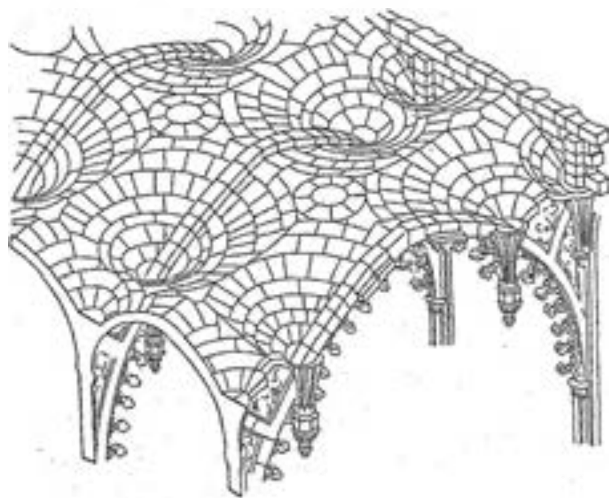
450. Glavni brod i hor katedrale u Solzberiju

451. *(desno)* Hor katedrale u Glosteru 1332–1357, Engleska





452. Kapela Henrija VII (pogled prema zapadu), 1503–1519. Vestminsterska opatija, London



453. Dijagram svodne konstrukcije. Kapela Henrija VII, Vestminsterska opatija (prema Svanu)

granica. Vrhunac je zapanjujući viseći svod u kapeli Henrija VII u Vestminsterskoj opatiji sagrađenoj na samom početku šesnaestog veka (slike 452 i 453), s čijih kupastih „lepeza" vise čvorovi nalik na fenjere. Ova fantastična šema stopila je rebra i oblike kamene čipke u sjajan arhitektonski raskoš.

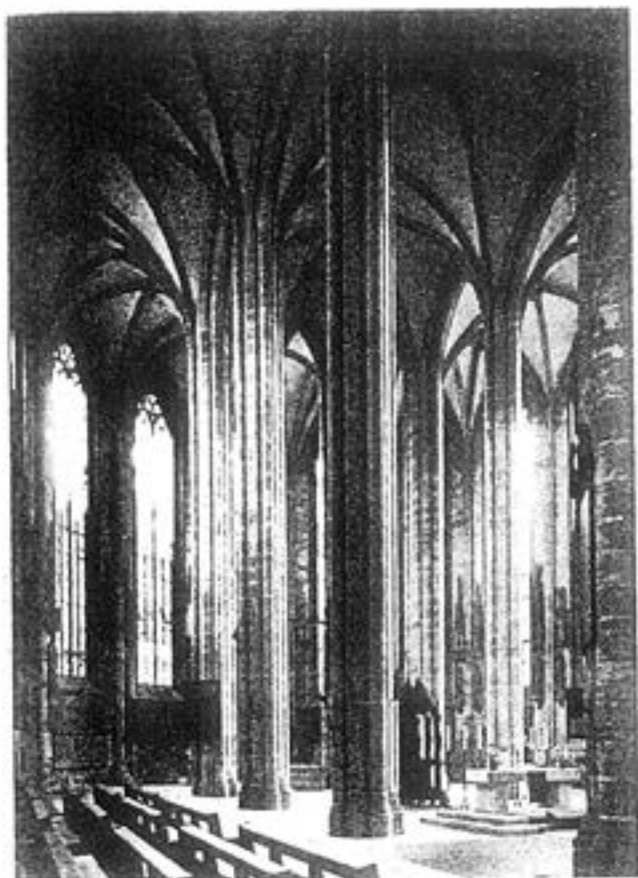
Nemačka

U Nemačkoj se gotička arhitektura ukorenila mnogo sporije nego u Engleskoj. Romanička tradicija s otonskim primesama preovladavala je sve do sredine trinaestog veka, premda su pomalo prihvatana i ranogotička obeležja. Ali od 1250. g. visoka gotika Il de Fransa jako je uticala na Rajnsku oblast. Katedrala u Kelnu (započeta 1248. g.) jeste najambiciozniji pokušaj da se zreli francuski sistem razvije još više od stepena dostignutog u Amjenu. Karakteristično je, međutim, da je sagrađen samo deo katedrale koja će biti dovršena tek u novije doba, kao i to da katedrala nije imala sledbenika.

DVORANSKE CRKVE. Mnogo su karakterističnije za nemačku gotiku dvoranske crkve ili *Hallenkirche*. Takve crkve, kojima su glavni i bočni brodovi iste visine, poznajemo iz romaničke arhitekture (vidi sliku 385). Nije, međutim, poznato zašto se taj tip crkve odomaćio posebno na nemačkom tlu, gde su njegove umetničke mogućnosti do kraja istražene. Prostrana horska dvorana dodata crkvi sv. Sebalda u Nirnbergu između 1361. i 1372. g. (slika 454) jedan je od mnogih lepih primera iz srednje Nemačke. Prostor ovde ima elastičnost i otvorenost pa se posetilac oseća kao da je pod velikim baldahinom. Nema pritiska, nema propisanog pravca koji bi određivao kuda da se krećemo. Neprekidne linije stubaca koje se iz stubova sastavljenih od snopova postepeno razilaze pri vrhu i pretvaraju u rebra svoda, prave kontinuirane pokrete koje osećamo i u samom prostoru.

Italija

Italijanska gotička arhitektura jeste posebna pojava unutar Evrope. Ako bismo sudili prema kriterijumima Il de Fransa, većina tih dela ne bi uopšte zasluživala naziv gotičkih. Pa ipak, ta umetnost u Italiji iznedrila je građevine jedinstvene lepote i upečatljivosti koje se ne mogu shvatiti kao nastavak romanike. Zato moramo biti oprezni i izbegavati suviše kruta ili tehnička merila kad je reč o tim spomenicima, jer inače nećemo moći da ispravno procenimo tu jedinstvenu mešavinu gotičkih i sredozemnih obeležja. Italijanski arhitekti svoju koncepciju gotičkog stila zasnivali su više na cistercitskoj koncepciji nego na koncepciji graditelja katedrala u Il de Fransu. Cistercitske opatije ponikle su u severnoj i srednjoj Italiji već krajem dvanaestog veka, a njihov projekat rađen je direktno prema francuskim opatijama istog reda.

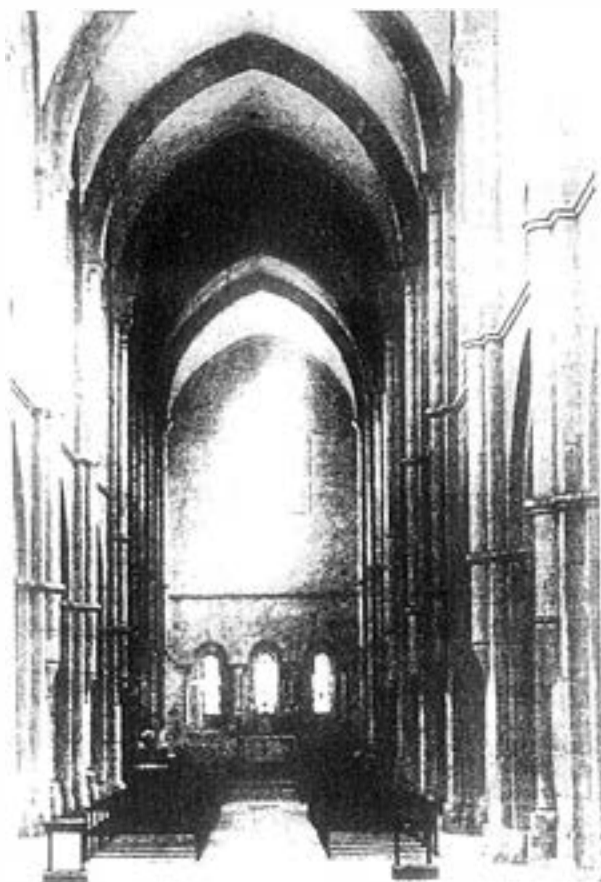


454. Hor Sv. Sebalda u Nirnbergu. 1361–1372, Nemačka

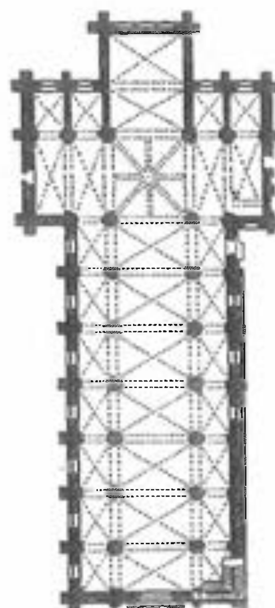
MANASTIRSKA CRKVA U FOSANOVI. Jedna od najlepših građevina u Fosanovi (oko 90 km južno od Rima) bila je osvećena 1208. g. (slike 455 i 456). Kad ne bismo znali gde se ona zaista nalazi, teško bismo se odlučili gde da je smestimo na geografskoj karti – mogla bi to biti Burgundija ili čak Engleska. Osnova joj izgleda kao pojednostavljena verzija Solzberija, a unutrašnjost finih proporcija ima velike sličnosti sa svim cistercitskim opatijama romaničke i gotičke epohe. Nema kula uz pročelje, samo postoji lanterna iznad ukrsnice, što priliči cistercitskom idealu strogosti koji je propisivao osnivač reda, sv. Bernar iz Klervoa. Krstasti svodovi zasnovani su na prelomljenom luku i nemaju dijagonalnih rebara; prozori su mali; arhitektonski detalji zadržali su u velikoj meri karakterističnu romaničku čvrstinu. Pa ipak, opšti utisak nesumnjivo je gotički.

Crkve poput one u Fosanovi ostavile su snažan utisak na franjevce, manastirski red koji je osnovao sv. Franjo Asiški početkom trinaestog veka. Budući da su se kao kaluđeri zavetovali na siromaštvo, jednostavnost i poniznost, oni su bili duhovno bliski sv. Bernaru iz Klervoa, a stroga lepota cistercitske gotike za njih je izražavala ideal koji im je bio blizak. Na njihovim crkvama od početka se ogleda cistercitski uticaj pa su tako imale vodeću ulogu u prodoru gotičke arhitekture u Italiju.

SANTA KROČE U FIRENCI. Crkva Santa Kroče (Svetog Krsta) u Firenci, započeta oko stotinu godina posle Fosanove, može se smatrati najvećom franjevačkom građevinom (slike 457 i 458). To je remek-delo gotičke arhitekture, iako – osim krstastog svoda u horu – ima drvenu tavanicu.

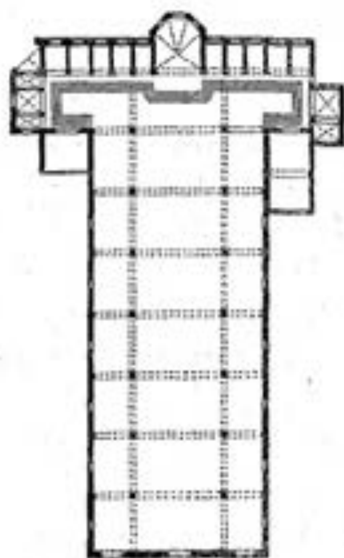


455. Glavni brod i hor manastirske crkve u Fosanovi. Osvećena 1208. g., Italija



456. Osnova manastirske crkve u Fosanovi

457. *(levo)* Santa Kroče u Firenci. Započeta 1295.



458. Osnova crkve Santa Kroče

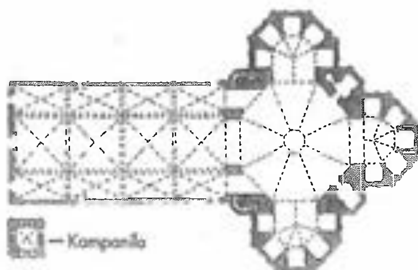
Nema sumnje da je taj izbor nameran, a ne plod tehničke ili ekonomske neophodnosti. Izbor se ne temelji samo na tamošnjim običajima (drvene tavanice su, setimo se, obeležje toskanske romanike), već proizlazi iz želje da se dočara jednostavnost ranohrišćanskih bazilika pa da se na taj način franjevačko siromaštvo poveže s tradicijom rane crkve. I na osnovi vidimo da su spojena cistercitska i ranohrišćanska obeležja. Primećujemo, međutim, da u njemu nema ni traga gotičkom građevinskom sistemu, ako izuzmemo apsidu s krstastim svodom. Za razliku od Fosanove, ovde nema više potpornih stubova, jer drvenoj tavanici nije potrebno podupiranje. Tako su zidovi ostali kontinuirane površine. Santa Kroče zapravo duguje deo svoje slave divnim zidnim slikama (na našim ilustracijama neke od njih vide se na transeptu i u apsidi).

Zašto onda govorimo o crkvi Santa Kroče kao o gotičkoj? Upotreba prelomljenog luka nije dovoljno opravdanje za to. Međutim, pogled u unutrašnjost odagnaće naše sumnje jer ćemo odmah osetiti da je doživljaj tog prostora u suštini različit od ranohrišćanskog ili romaničkog. Zidovi glavnog broda imaju bestežinski „providni" karakter kao u gotičkim crkvama na severu, a oštro naglašavanje prozora na istočnoj strani govori o preovlađujućoj ulozi svetlosti isto tako snažno kao hor opata Sižea u Sen Deniju. Što se tiče emocionalnog dejstva, nema nikakve sumnje da je Santa Kroče gotička crkva. Ona je i duboko franjevačka – i firentinska – po svojoj monumentalnoj jednostavnosti i po oskudnosti sredstava kojima je taj utisak postignut.

KATEDRALA U FIRENCI. Ako je glavna briga arhitekte crkve Santa Kroče bio utisak koji će ostaviti unutrašnjost, firentinska katedrala planirana je kao monumentalni spomenik koji se uzdiže i natkriljuje čitav grad (slike 459 i 460). Nije nam poznat prvobitni projekat koji je napravio skulptor Arnolfo di Kambio (od oko 1245. do oko 1310. g.), koji potiče iz 1296. g., dakle malo posle početka gradnje crkve Santa



459. Katedrala u Firenci (Santa Marija del Fjore). Gradnju je započeo Arnolfo di Kambio 1296. Kupolu je podigao Filipo Bruneleski između 1420. i 1436.



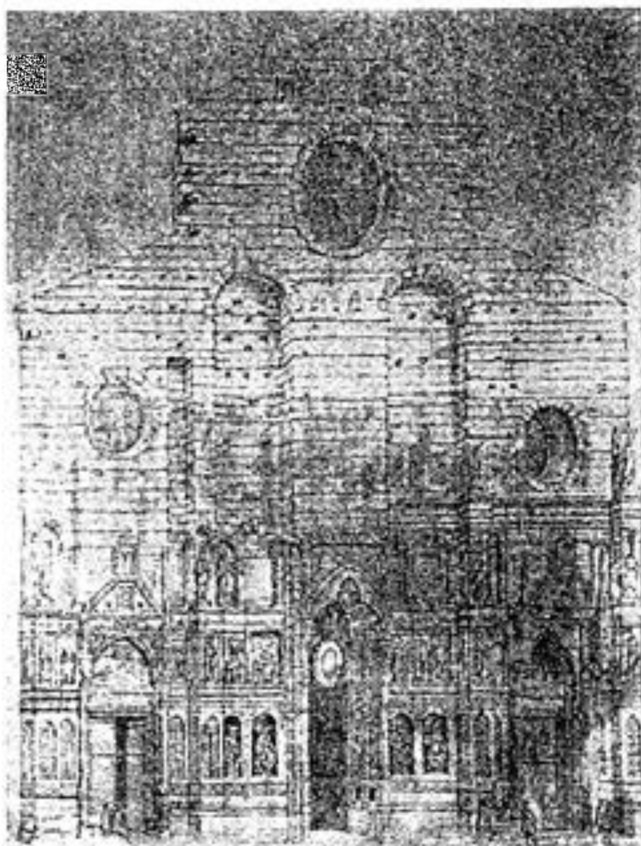
460. Osnova katedrale i zvonika



461. Glavni brod i hor katedrale u Firenci

Kroče. On je verovatno nudio isti osnovni plan, iako nešto manji od sadašnjeg. Zgrada koju poznajemo pretežno se temelji na nacrtu Frančeska Talentija koji je preuzeo projektovanje oko 1343. g. Najistaknutije obeležje tog plana jeste oktogonalna kupola s dodatnim polukupolama, što je nesumnjivo motiv poznorimskog porekla (vidi slike 247, 248 i 303–305). Možda je najpre koncipirana kao velika kupola nad ukrsnicom glavnog i poprečnog broda, ali se pretvorila u veliki središnji prostor koji svodi glavni brod crkve na nešto sporedno. Osnovne karakteristike kupole odredila je 1367. g. komisija sastavljena od vodećih slikara i skulptora. Današnja građevina potiče s početka petnaestog veka.

Nema ništa gotičko u spoljašnjem izgledu firentinske katedrale, ako izuzmemo prozore i vrata. Slobodni potporni stubovi za podržavanje svoda glavnog broda možda su i bili planirani, ali se pokazalo da nisu potrebni. Čvrsti zidovi presvučeni mermerom s geometrijskim intarzijama odlično se slažu s romaničkom krstionicom u blizini (vidi sliku 399). Unutrašnjost podseća na crkvu Santa Kroče, premda je osnovni utisak hladan i svečan, a ne lagan i otmen. Krstasto-rebrasti svod glavnog broda počiva neposredno na lukovima, čime naglašava širinu umesto visine, dok su arhitektonske pojedinosti masivne i čvrste poput romaničkih, a ne poput gotičkih (slika 461). Tako se dogodilo da nezasvođena unutrašnjost crkve Santa Kroče vernije odražava duh novog

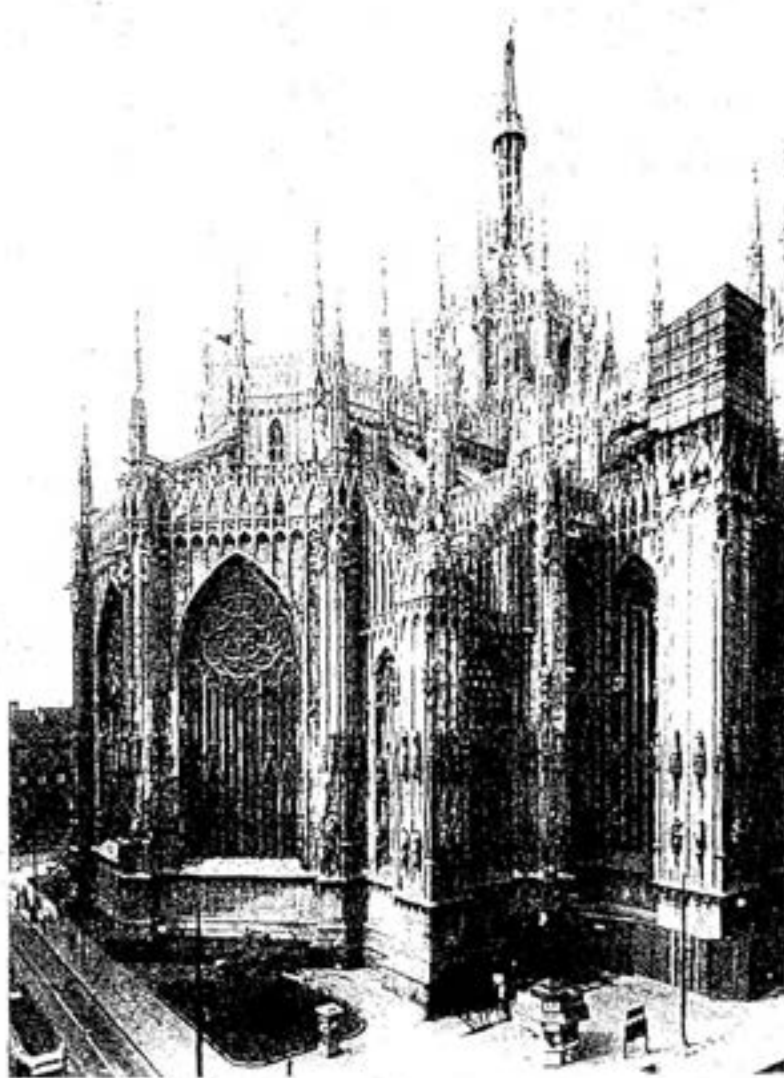


462. *(levo)* Bernardino Početi. Crtež nedovršenog projekta firentinske katedrale Arnolfa di Kambija. Oko 1587. Muzej katedrale Santa Marija del Fjore, Firenca

stila nego katedrala, koja bi po sistemu gradnje morala biti više gotička.

Umesto tornjeva zapadnog pročelja koji su nam poznati s gotičkih crkava severa, ovde je kampanila (zvonik) odvojen, što je tipično za Italiju. Firentinski zvonik započeo je da gradi veliki slikar Đoto (vidi stranice 365–370), ali je uspeo da završi samo prvi sprat; rad je nastavio skulptor Andrea Pizano (vidi str. 358), koji je izradio zonu s nišama za skulpture. Ostalo je završio Talenti oko 1360. g.

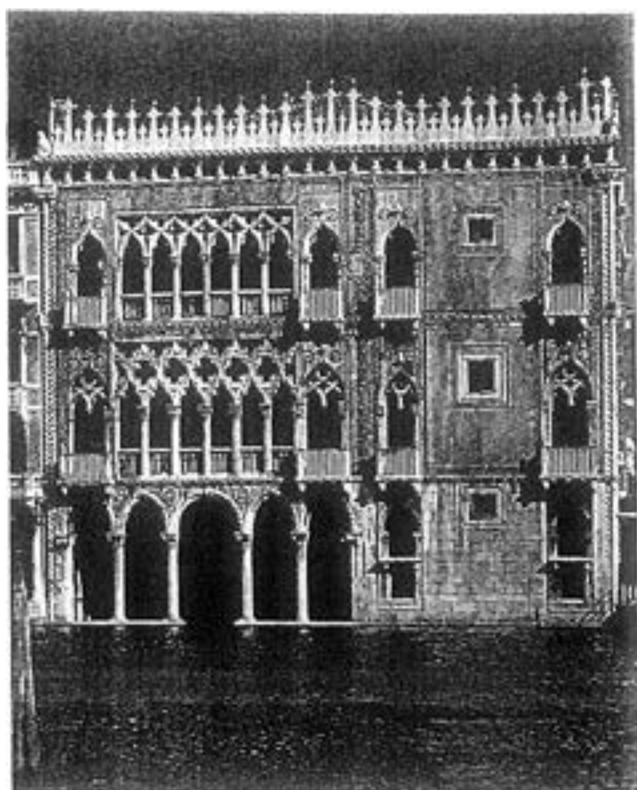
Zapadno pročelje, tako važno obeležje francuskih katedrala, u Italiji nije nikad imalo toliku važnost. Zanimljivo je kako je malo italijanskih gotičkih fasada uopšte i dovršeno do početka renesanse. Sadašnje fasade crkve Santa Kroče i firentinske katedrale potiču iz devetnaestog veka. Srećom, Arnolfov plan za firentinsku katedralu sačuvao se na crtežu Bernardina Početija, napravljenom uoči njenog rušenja 1587. g. (slika 462). Jedino je najdonji deo ukrasa prikazan u pojedinostima, ali on nam daje jasnu predstavu kako bi izgledala italijanska gotička fasada, iako ni ova nije



463. Milanska katedrala, apsida. Započeta 1386.



464. Palata Vekio. Započeta 1298. Gradska većnica, Firenca



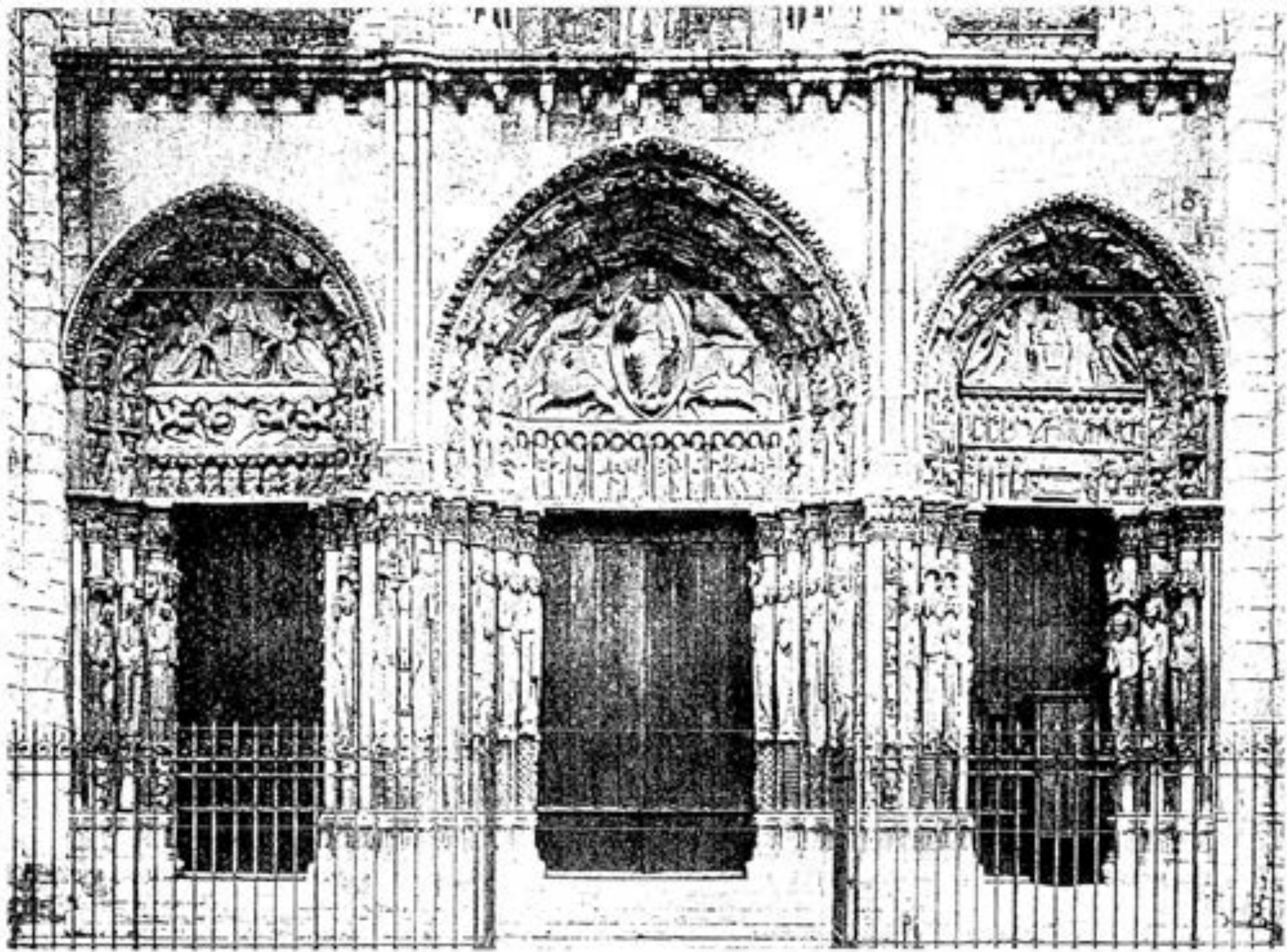
465. Ka' d'Oro („Zlatna palata").
Od 1422. do oko 1440. Venecija

prošla bez naknadnih izmena. Arnolfo je predvideo ukrasni red pilastara i niša sa skulpturama kako bi razveo površinu koja je kasnije ulepšana mozaicima. Opšti utisak morao je biti divno jedinstvo skulpture i arhitekture, klasična strogost i gotički sjaj.

MILANSKA KATEDRALA. Gotičke crkve u Italiji često su se gradile stotinama godina. Tako je bilo i s katedralom u Milanu, najvećom gotičkom crkvom na italijanskom tlu i jedinom koja se mogla uporediti s građevinama na Severu. Započeta je 1386. godine a dovršena tek 1910. Njen projekat bio je predmet čuvene rasprave domaćih arhitekata i stručnjaka savetnika iz Francuske i Nemačke. Jedino je apsida, koja je prvo započeta, zadržala prvobitni duh zgrade koja pripada poznoj, kitnjastoj fazi gotičke arhitekture (slika 463). Ukrasi nam izgledaju kao preterano nagomilavanje podrobno razrađenih detalja koji su se vekovima prilično mehanički dodavali, pa zato ne mogu da ostave jedinstven utisak niti da osiguraju takav doživljaj.

PROFANA ARHITEKTURA. Svetovne građevine gotičke Italije imaju izrazit lokalni duh kao i crkve. Nema građevine u severnoj Evropi koja se po upečatljivoj strogosti može uporediti s firentinskom gradskom većnicom, Palatom Vekio (Stara palata) (slika 464). Tvrđave poput ove odraz su frakcijskih borbi među političkim strankama, društvenim slojevima i istaknutim porodicama, što je bila karakteristika života u italijanskim gradovima-državama. Dom bogataša ili *palazzo* (reč koja označava jednostavno veliku gradsku kuću) bila je doslovno njegov dvorac, jer je trebalo da odoli oružanim napadima, a ujedno i da istakne značaj njegovog vlasnika. Palata Vekio, iako veća i složenija od bilo koje privatne kuće ili palate, ipak je građena po istom načelu. Iza zidova s grudobranom gradska uprava je bila zaštićena od razjarene gomile. Visoka kula ne simbolizuje samo ponos građana sopstvenim gradom nego ima i važnu praktičnu funkciju: dominirajući gradom i okolinom, služila je kao izvidnica protiv unutrašnjih i spoljašnjih neprijatelja.

Od svih italijanskih gradova jedino je Venecijom vladala trgovačka aristokratija koja je tako učvrstila svoju moć da su unutrašnji nemiri bili izuzetak, a ne pravilo. Zato su se venecijanske kuće bogatih ljudi, *palazzo* (koje nisu imale odbrambenu ulogu) mogle razviti u elegantne kitnjaste građevine kao što je Ka' d'Oro („Zlatna palata") (slika 465). Fino rešetkasto pročelje upućuje na priličan uticaj Istoka, premda veći deo ukrasnih oblika potiče iz severnoevropske pozne gotike. Talasasti motivi koji se slikovito ogledaju u vodama Kanala Grande poseduju istu bajkovitost kao i fasada crkve svetog Marka (vidi sliku 335).



466. Zapadni portal katedrale u Šartru. Od oko 1145. do 1470.

SKULPTURA

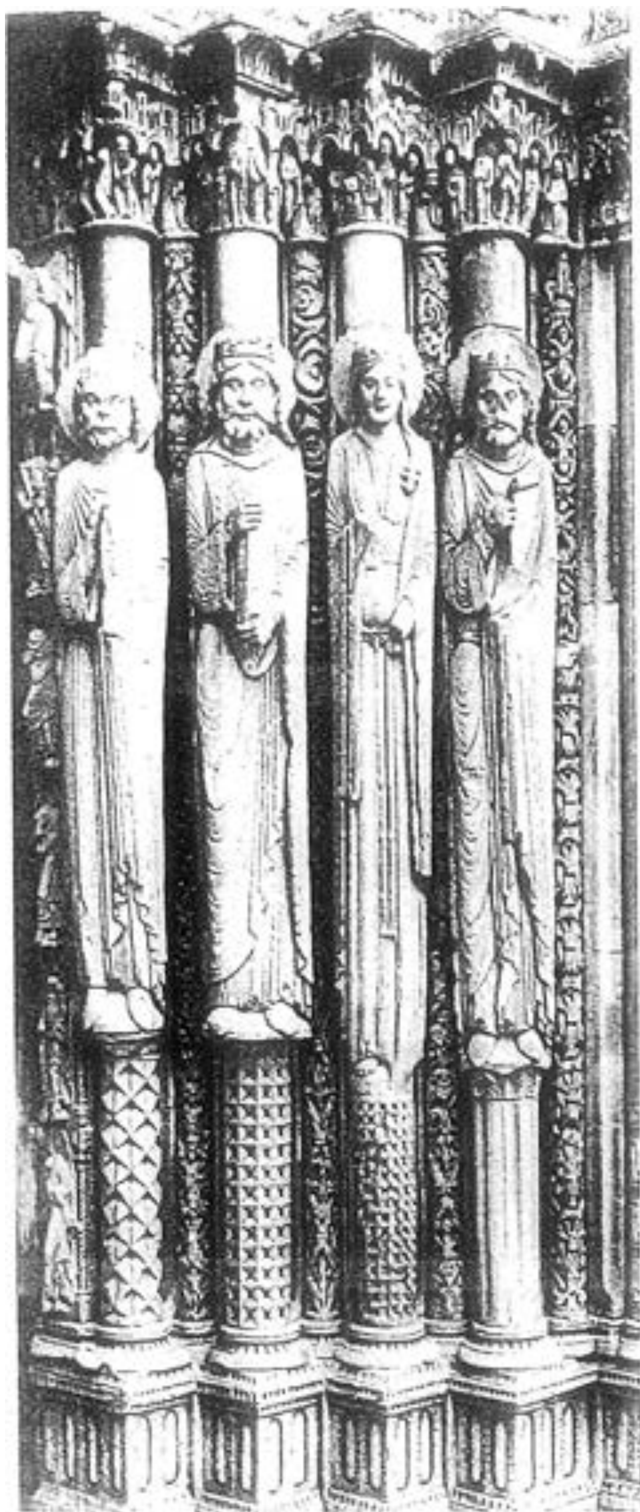
Francuska

Opat Siže je sigurno pridavao veliki značaj skulptorskim ukrasima Sen Denija, iako, kad priča o gradnji crkve, ne govori mnogo o toj strani svog poduhvata. Tri portala njegovog zapadnog pročelja bila su mnogo veća i bogatije ukrašena od portala crkava građenih u normanskoj romanici. Danas su, nažalost, u tako lošem stanju da nam ne mogu mnogo reći kakvu je ulogu opat Siže namenio skulpturi u kontekstu čitave građevine.

KATEDRALA U ŠARTRU, ZAPADNI PORTALI. Pretpostavljamo da su Sižeove zamisli utrle put trima zapadnim portalima katedrale u Šartru (slika 466) započetim 1145. pod uticajem Sen Denija, ali još ambicioznijim. Oni verovatno predstavljaju najstarije prave primere ranogotičke skulpture. Ako ih uporedimo s romaničkim portalima, prvo što će na nas da ostavi utisak jeste nov smisao za red: čini se kao da su se sve figure odjednom disciplinovale i postale svesne svoje odgovornosti prema arhitektonskom okviru. Zbijenost u tesnom prostoru i grozničavi pokreti romaničkih skulptura ustupili su mesto simetričnosti i jasnoći. Likovi na nadvratnicima, arhivoltama i timpanonima nisu izmešani već stoje svaki zasebno, tako da je čitavo rešenje dostiglo mnogo veći domet od ranijih portala.

U tom pogledu posebno je upečatljiv nov način obrade dovratnika (slika 467) uz koji su poređane visoke figure priljubljene uz stubove. Slične izdužene figure nalazimo na dovratnicima i trimoima romaničkih portala (vidi slike 401 i 407), ali oni su oblikovani kao reljefi isklesani u kamenom okviru vrata. Za razliku od njih, figure na dovratnicima Šartra u suštini su statue sa sopstvenom osom, kao da bi se, barem teoretski, mogle odvojiti od svoje podloge. Svedoci smo zaista revolucionarnog pomaka: ovo je prvi i osnovni korak prema monumentalnim trodimenzionalnim skulpturama, kakve nismo videli još od kraja antičke epohe. Očigledno je da je takav korak mogao biti učinjen samo na taj način što je za ljudsku figuru uzet krut valjkast oblik okruglog stuba, a posledica je da statue izgledaju apstraktnije nego njihovi romanički prethodnici. Ali krutost i neprirodne razmere neće dugo potrajati. Sama činjenica što su valjkastog oblika naglašava njihovu životnost više od bilo čega u romaničkoj skulpturi, a njihove glave odišu nežnim ljudskim osećanjima koji nagoveštavaju realističke tendencije gotičke skulpture.

Realizam je, naravno, relativan pojam čije značenje varira prema okolnostima. Na zapadnim portalima Šartra realizam



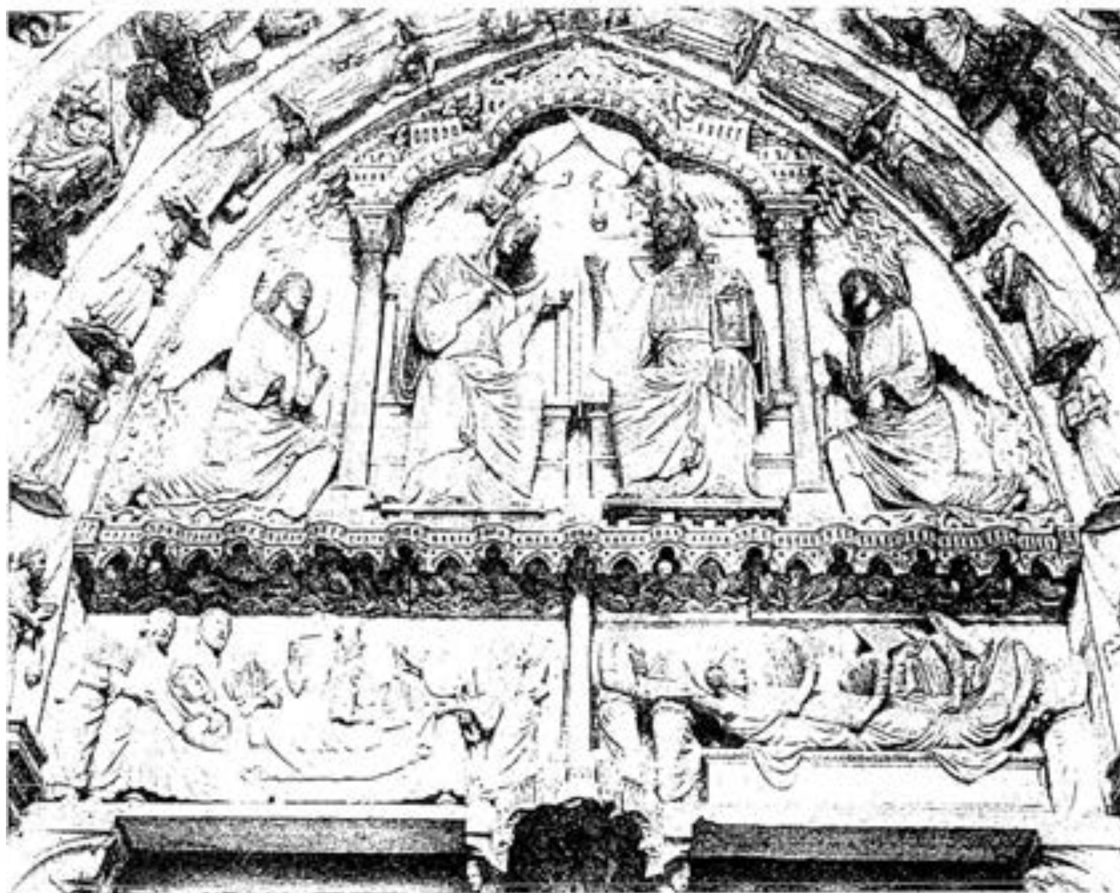
467. Statue s dovratnika zapadnog portala katedrale u Šartru



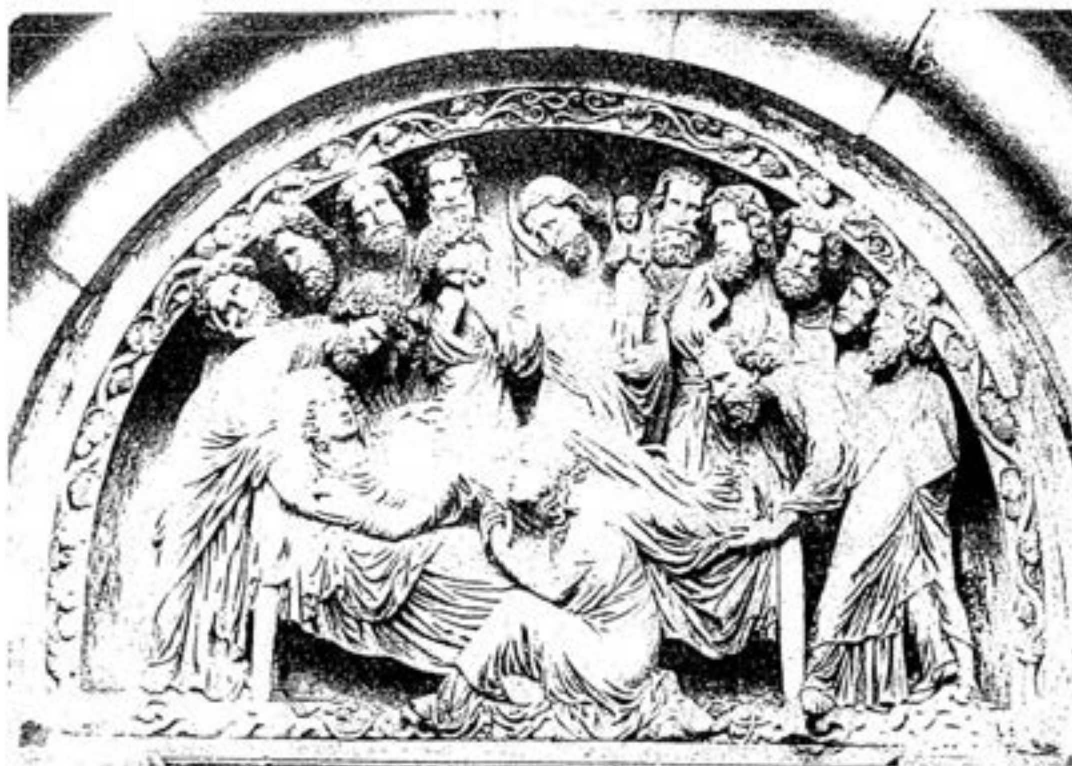
468. Statue s dovratnika, portal južnog transepta katedrale u Šartru. Od oko 1215. do 1220.

kao da predstavlja reakciju na fantastičnu i demonsku stranu romaničke umetnosti. Ta reakcija se ne ogleda samo u mirnom i svečanom duhu figura i njihovim većim dimenzijama (uporedite Hrista sa srednje lunete s onim u Vezleu na slici 406) već i u racionalnoj disciplini simboličnog programa čitave kompozicije. Dok su tananiji vidovi tog programa dostupni samo duhovima upućenim u teologiju katedralne škole u Šartru, njihove glavne crte razumljive su svima.

Statue s dovratnika prave neprekidan sadržajni niz koji povezuje sva tri portala (slika 466). One predstavljaju biblijske proroke, kraljeve i kraljice. Njihova svrha bila je proglašavanje francuskih vladara duhovnim naslednicima kraljeva Starog zaveta i naglašavanje sklada između duhovne i svetovne vlasti, sveštenika ili biskupa i kraljeva – isti onaj ideal koji je neprestano isticao opat Siže. Hristos koji sedi na prestolu iznad glavnog ulaza kao Sudija i Vladar čitavog sveta okružen je simbolima četvorice jevanđelista; ispod timpanona okupljeni su apostoli, a na arhivoltama dvadeset i četiri prvosveštenika iz Apokalipse. Luneta desnog portala prikazuje Hristovo otelovljenje: Rođenje, Prikazivanje u hramu i malog Hrista na krilu Bogorodice koja takođe predstavlja crkvu i gospodaricu Neba. U arhivoltama su personifikacije i predstave sedam slobodnih veština („artes liberales" – „trivijum" i „kvadrivijum"), ljudska mudrost koja iskazuje poštovanje božanskoj mudrosti. Napokon, u luneti levog portala vidimo vanvremenskog božanskog Hrista (Hrista iz Vaznesenja) okruženog anđelima, apostolima koji sede i scenama godišnjeg ciklusa – znakovima zodijaka i njihovim ovozemaljskim simbolima – radovima koji se obavljaju tokom dvanaest meseci.



469. *Krunisanje Bogorodice* (luneta), *Smrt i vaznesenje Bogorodice* (nadvratnik), severni portal katedrale u Šartru. Oko 1230.



470. *Smrt Bogorodice,* luneta portala južnog transepta katedrale u Strazburu u Francuskoj, oko 1220.

SEVERNI PORTALI. Kad je posle požara 1195. godine obnovljena katedrala u Šartru, takozvani kraljevski portali na zapadnom pročelju izgledali su mali i starinski u poređenju s novom građevinom. Možda su zbog toga dva pročelja transepta dobila po tri velika i raskošno ukrašena portala s dubokim tremovima. Severni transept (slika 469) posvećen je Bogorodici. Ona se pojavljuje i na desnom portalu zapadnog pročelja u tradicionalnom liku Bogorodice na prestolu božanske mudrosti (slika 466). Isticanje Bogorodice odraz je sve većeg značaja koji se davao njenom kultu, za koji se crkva zalagala još od vremena romanike. Jačanje kulta Bogorodice, kao što je poznato, povezuje se s naglaskom na božanskoj ljubavi koju su vernici oberučke prihvatili zbog humanijeg pristupa božanstvu, koji je u doba gotike sve više preovladavao. Poštovanje Bogorodice još je više ojačalo kad je 1204. g. Šartr dobio vrednu relikviju – glavu svete Ane, Bogorodičine majke.

Naša luneta prikazuje događaje povezane sa Bogorodičinim vaznesenjem (koje se slavi 15. avgusta) kad je Bogorodica prenesena u raj: smrt, vaznesenje i krunisanje Bogorodice predstavljaju teme koje su, uz Blagovesti (slika 471), najkarakterističnije za njen život. Sve tri su izvanredne. One poistovećuju Bogorodicu s crkvom; ona je sada Hristova Nevesta i Vrata raja, uz pređašnju ulogu božanskog posrednika. Još je važnije naglašavanje Bogorodičine ravnopravnosti s Hristom. Ona, kao i on, biva prenesena u raj gde postaje ne samo njegova saputnica (Trijumf Bogorodice) već i kraljica neba („regina coeli"). Za razliku od ranijih prikaza koji se oslanjaju na vizantijske prototipove, kompozicija je zapadnjačka. Likovi su monumentalni kao nigde ranije u srednjovekovnoj skulpturi, a kompozicija je do te mere slikarska da su prizori praktično nezavisni od arhitektonskog okvira u koji su ugurani.

GOTIČKI KLASICIZAM. *Krunisanje Bogorodice* primer je rane faze visokogotičke skulpture. Statue na dovratnicima portala, kao što je grupa prikazana na slici 468, pokazuju sličan stepen razvoja. Ovde se simbioza statue i stuba počela razlagati. Stubovi su u doslovnom smislu zasenjeni većom širinom statua, isturenim baldahinom iznad njih, a detaljno obrađenim postoljem ispod statua.

Figure tri svetitelja nadesno još pokazuju krut valjkast oblik ranogotičkih statua s dovratnika, ali im već ovde glave nisu strogo u srednjoj osi tela. Sveti Teodor, vitez na levoj strani, već opušteno stoji u klasičnom kontrapostu. Stopala su mu na horizontalnom postolju, a ne na nagnutoj podlozi kao ranije, a osa tela nije više prava, nego opisuje blagu, ali uočljivu krivinu u obliku slova S. Još više iznenađuje obilje tačno uočenih pojedinosti u oblikovanju oružja, teksture žičane tunike i oklopa. Iznad svega, dostignuta je organičnost samog tela. Još od vremena carskog Rima nismo videli figuru koja nam se čini toliko živom. Pa ipak, najuočljivije na toj statui nije njen realizam, već osećanje spokoja i ravnoteže kojim odiše. U tom idealizovanom portretu hrišćanskog vojnika duh tadašnjih krstaških ratova našao je svoj najuzvišeniji oblik.

Stil u kome je izrađen sveti Teodor nije mogao da se razvije direktno iz izduženih statua sa stubova zapadnog pročelja Šartra. On uključuje još jednu važnu tradiciju, a to je



471. *Blagovesti* i *Poseta*, zapadni portal katedrale u Remsu, od oko 1225. do 1245.

klasicizam doline Meze, o čemu smo govorili u prethodnom poglavlju i koji smo pratili od Renijea iz Hija do Nikole iz Verdena (uporedi slike 411, 420 i 421). Krajem dvanaestog veka ta tendencija, koja se do tada uočavala samo na radovima u metalu i na minijaturama, počela je da se oseća i na monumentalnoj kamenoj skulpturi. Time je napravljen prelaz s rane gotike na klasičnu ili visoku gotiku. Veza s Nikolom iz Verdena zadivljuje nas i u *Smrti Bogorodice* (slika 470) na luneti katedrale u Strazburu, nešto kasnijoj od portala severnog transepta Šartra. Ovde i odeća, i tipovi lica, i pokreti odišu klasičnim dahom koji nas odmah podseća na oltar u Klosternojburgu (slika 420).

Ono po čemu je to delo gotičko a ne više romaničko, jeste duboko osećanje nežnosti koje prožima čitav prizor. Osećamo da među figurama postoji emotivna spona, sposobnost izražavanja osećanja pogledom i pokretima koja nadmašuje čak i oltar u Klosternojburgu. I ta osobina vodi poreklo daleko unazad, čak od antike. Setimo se da je ušla u vizantijsku umetnost tokom jedanaestog veka za vreme renesanse antike (vidi sliku 340 i 343). Bez takvih primera gotička izražajnost bila bi nezamisliva. Ali koliko je ona toplija i rečitija u Strazburu nego u Šartru! Ono što je ranije bilo samo jedna epizoda unutar šireg okvira hrišćanskog učenja sada postaje isključivi centar pažnje i sredstvo izražavanja osećanja s kakvim se još nismo susreli u umetnosti zapadnog hrišćanstva.

Vrhunac gotičkog klasicizma označavaju neke statue na katedrali u Remsu. Najpoznatije među njima jesu statue iz



472. *Melhisedek i Avram,* unutrašnji zapadni zid katedrale u Remsu. Posle 1251.

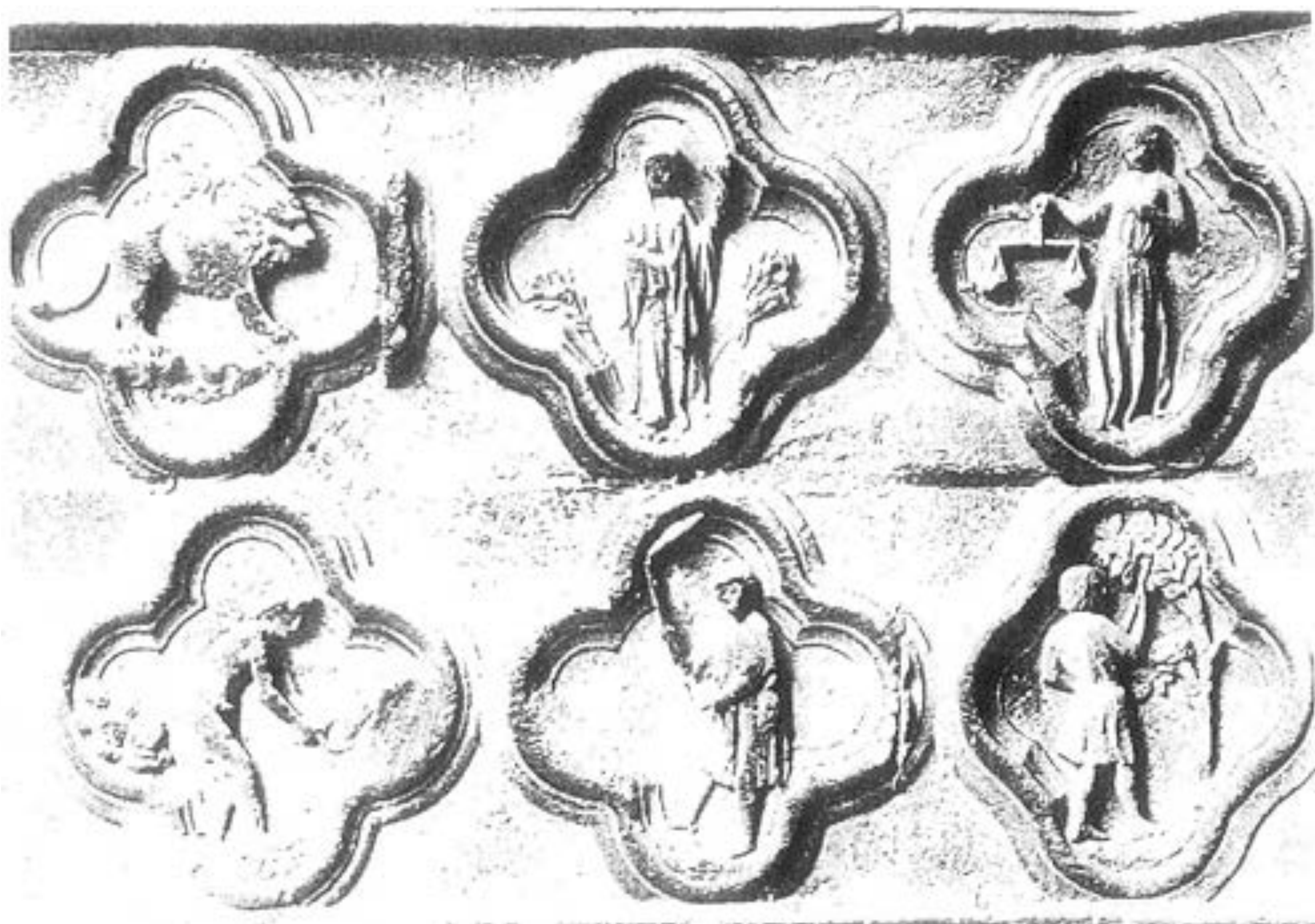


473. *Pariska Bogorodica.* Početak četrnaestog veka. Notr Dam u Parizu

grupe nazvane *Poseta* (slika 471, desno). U ranogotičkoj skulpturi bilo bi nezamislivo da nekoliko statua na dovratniku odigra ovakav narativni prizor. Činjenica da je to ostvareno pokazuje koliko je potporni stub izgubio na značaju. Sada je krivina u obliku slova S koja je posledica izraženog *kontraposta,* još uočljivija nego kod *Sv. Teodora.* Ona dominira i iz profila i spreda, a telesna masa još više je naglašena vodoravnim naborima tkanine preko stomaka. Odnos dveju žena pokazuje istu ljudsku toplinu i saosećanje koje smo doživeli na luneti katedrale u Strazburu, ali je njihov klasicizam još monumentalniji. Tako nas snažno podsećaju na rimske matrone (uporedi sa slikom 267) da se pitamo da li je umetnik bio neposredno nadahnut velikim rimskim skulpturama.

Opsežan skulptorski program za katedralu u Remsu zahtevao je usluge majstora i radionica s raznih gradilišta, pa zato u skulpturama iz Remsa prepoznajemo nekoliko različitih stilova. Dva od njih, oba se veoma razlikuju od klasicizma *Poseta,* javljaju se u kompoziciji *Blagovesti* (slika 471, levo). Bogorodica zauzima strog stav uz krutu vertikalnu osu tela, a utisak pojačavaju ravni cevasti nabori koji se sastaju pod oštrim uglom; taj stil je verovatno nastao oko 1220. godine a autori su mu skulptori koji su radili zapadne portale na crkvi Notr Dam u Parizu; odande je stigao i u Rems i u Amjen (vidi sliku 474, sredina gore). Anđeo je, naprotiv, izrazito ljubak. Uočavamo okruglo lice uokvireno kovrdžama, naglašen osmeh, izrazitu krivu liniju vitkog tela u obliku slova S i bogato naglašenu odeću. Taj „elegantni stil" koji su oko 1240. g. razvili pariski majstori koji su radili za kraljevski dvor, proširiće se u narednim decenijama nadaleko i naširoko i ubrzo će postati uzorni obrazac za skulpture visoke gotike. Njegovo dejstvo osećaćemo tokom mnogih narednih godina, ne samo u Francuskoj nego i izvan nje.

Karakterističan primer „elegantnog stila" jeste lepa grupa *Melhisedek i Avram,* stvorena početkom druge polovine veka za unutrašnji zapadni zid katedrale u Remsu (slika 472). Avram, obučen u odelo srednjovekovnog viteza, podseća na snažni realizam *Sv. Teodora* u Šartru. Melhisedek, naprotiv, izrazito podseća na anđela iz *Blagovesti* u Remsu. Njegova kosa i brada još su bogatije ukovrdžane, a odeća mu je još raskošnija, tako da se telo gotovo gubi u prebogatim naborima. Duboka udubljenja i jaka izbočenja pokazuju novu svest o dejstvu svetlosti i senke, što je više slikarsko nego skulptorsko obeležje. Isto se odnosi i na način na koji su figure smeštene u duboke niše.



474. *Znaci zodijaka* i *Mesečni radovi (jul, avgust, septembar),* zapadno pročelje katedrale u Amjenu. Od oko 1220. do 1230.

Pola veka kasnije gotička skulptura izgubiće i poslednji trag klasicizma. Ljudska figura postaće neverovatno apstraktna. Tako se čuvena *Pariska Bogorodica* (slika 473) u katedrali Notr Dam sastoji uglavnom od udubljenja, dok su izbočenja tako minimalna da nam izgledaju kao linije, a ne kao zapremine. Statua je doslovno bestelesna – njen izvijeni stav nema nikakve veze s klasičnim kontrapostom. U poređenju s takvom nadzemaljskom ljupkošću, anđeo u *Blagovestima* iz Remsa izgleda zaista stvaran i opipljiv. Pa ipak, u njemu je klica onih istih osobina koje su tako snažno izražene u *Pariskoj Bogorodici.*

Kad pomislimo na sto pedeset godina koje dele *Parisku Bogorodicu* od zapadnih portala Šartra, ne možemo a da se ne zapitamo šta je dovelo do tako otmenog stila. Njega je sigurno podstakao francuski dvor, pa je zato uživao poseban ugled; ali glatke, kaligrafski izvedene linije ovladale su gotičkim stilom ne samo u Francuskoj nego i u čitavoj severnoj Evropi između 1250. i 1400. godine. Jasno je, nadalje, da stil *Pariske Bogorodice* nije ni povratak romanici a ni potpuno odbacivanje ranije realistične struje.

Gotički realizam nikad nije bio sveobuhvatan ni sistemski. On je pre bio „realizam pojedinosti", usredsređen na detalje, a ne na čitavu strukturu vidljivog sveta. Njegova najtipičnija dela nisu klasicističke statue na dovratnicima i kompozicije na zabatima s početka trinaestog veka, već mali reljefi kao što su scene *Mesečni radovi* u četvorolisnim okvirima na fasadi katedrale u Amjenu (slika 474), koji su rezultat posmatranja svakodnevnog života. Ovaj intimni realizam održao se i u apstraktnim formalnim okvirima *Pariske Bogorodice.* Primećujemo ga u malom Hristu koji ovde nije lik Spasitelja u minijaturi koji strogo posmatra gledaoca, već izgleda kao dete običnog čoveka koje se igra majčinim velom. Na taj način statua dobija osećajnu privlačnost koja je povezuje sa *Smrću Bogorodice* u Strazburu i s *Posetom* u Remsu. Upravo je ta vrsta privlačnosti, a ne realizam ili klasicizam, suština gotičke umetnosti.

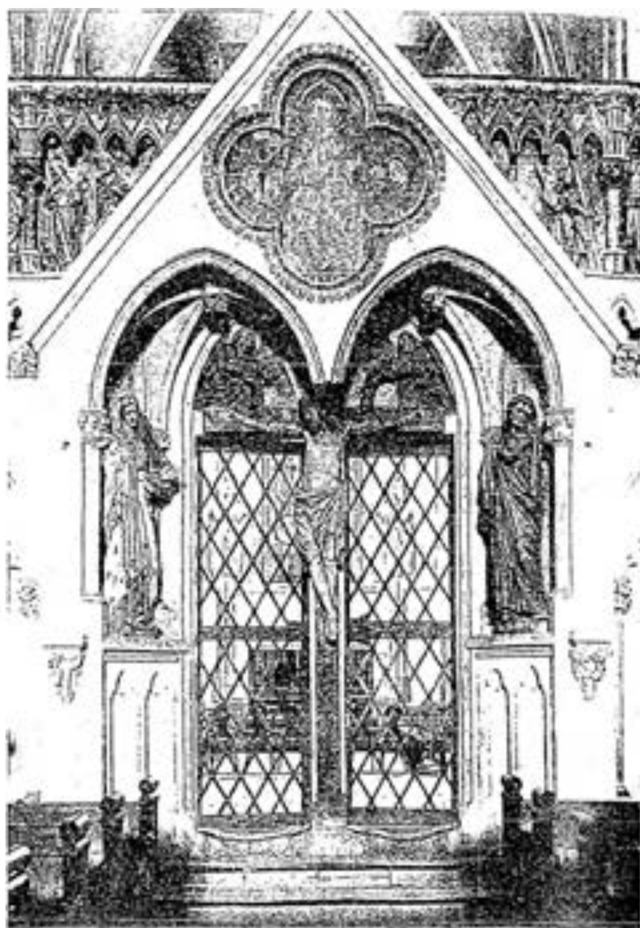
Engleska

Tek oko 1200. godine, gotika je počela da se širi izvan granica Francuske tako da stil zapadnih portala Šartra nije imao skoro nikakvog odjeka izvan Francuske. Ali kad je to širenje jednom krenulo, ono se nastavilo neverovatnom brzinom. Engleska je bila prva zemlja koja je razvila sopstvenu varijantu gotičke arhitekture. Nažalost, toliko je engleske gotičke skulpture uništeno u doba reformacije da je teško



475. Grobnica viteza. Oko 1260. g. Kamen. Opatija Dorčester, Oksfordska grofovija. Engleska

da proučavamo njen razvoj. Najbogatiji izvor građe pružaju nam grobnice koje nisu privukle takav ikonoborački žar protivnika katolicizma kao skulpture na portalima katedrala. Među njima ima izvanrednih primera, kao što je onaj prikazan na slici 475, kome nema premca s one strane Lamanša. Prikazan je pokojnik, ali ne u stavu spokoja – kao na većini srednjovekovnih grobnica – već u snažnom grču junaka koji se borio do poslednjeg daha. Prema starom predanju, ovakve dramatične figure rađene su u spomen krstašima koji su poginuli u borbi za Svetu zemlju. Budući da su to grobnice hrišćanskih vojnika, imaju versko značenje koje nam pomaže da shvatimo njihovu snažnu izražajnost. Ova agonija, koja nas na neobjašnjiv način podseća na *Gala na umoru* (vidi sliku 210), svrstava ovakva dela medu najlepša u engleskoj gotičkoj skulpturi.



476. *Raspeće*, na horskoj pregradi katedrale u Naumburgu u Nemačkoj. Od oko 1240. do 1250. g. Kamen

Nemačka

U Nemačkoj je lakše slediti razvoj gotičke skulpture. Otprilike posle 1220. godine nemački majstori, koji su se obučavali u skulptorskim radionicama velikih francuskih katedrala, presadili su novi stil u svoju zemlju, iako je nemačka arhitektura tog vremena bila još pretežno romanička. Čak i posle prve polovine veka Nemačka se još uvek nije mogla meriti s velikim francuskim skulptorskim ciklusima. Najlepša dela često su rađena za unutrašnjost crkava, a ne za ukrašavanje fasada. To je umetnicima omogućilo da razviju individualnost i slobodu izraza u većoj meri nego što su to uspeli njihovi francuski uzori.

MAJSTOR IZ NAUMBURGA. Te osobine vrlo su očigledne u stilu genijalnog majstora iz Naumburga čiji je najpoznatiji rad veličanstveni niz statua i reljefa za katedralu u Naumburgu. Izveo ih je između 1240. i 1250. godine. *Raspeće* (slika 476) pravi središnji prizor horske pregrade; na stranama se nalaze Bogorodica i Jovan Krstitelj. Te tri figure, umetnute u duboki trem sa zabatom, uokviruju otvor koji povezuje glavni brod sa oltarskim prostorom. Skulptor je sveti prizor spustio na zemlju (i fizički i emocionalno), umesto da ga, u skladu s uobičajenom praksom, postavi iznad pregrade. Tako Hristovo stradanje postaje ljudska stvarnost, jer su naglašeni i težina i zapremina njegovog tela. A Marija i Jovan prenose na gledaoca svoju tugu rečitije nego ikad ranije. Ove figure su prožete herojskim i dramskim patosom, za razliku od liričnosti zabata katedrale u Strazburu ili *Posete* u Remsu (vidi slike 470 i 471). Ako francuska skulptura klasične visoke gotike podstiče na poređenje s Fidijom, majstora iz Naumburga mogli bismo nazvati temperamentnim potomkom jednog Skopasa (vidi sliku 155). Isto snažno osećanje prožima i prizore iz Stradanja, kao što je *Judin poljubac* (slika 477), s upečatljivom suprotnošću između Hristove krotkosti i žestine svetog



477. *Judin poljubac*, na horskoj pregradi katedrale u Naumburgu. Od oko 1240. do 1250. g. Kamen



478. *Ekehard i Uta.* Od oko 1240. do 1250. g. Kamen. Katedrala u Naumburgu

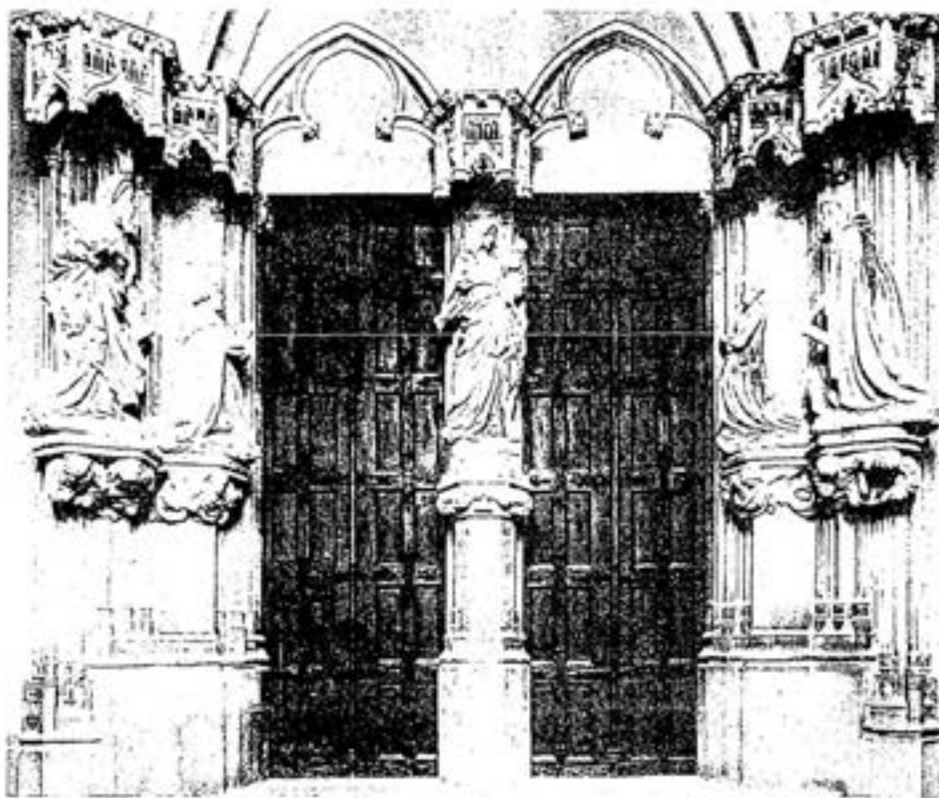


479. *Retgenska Pijeta.* Početak četrnaestog veka. Drvo. Visina 87,5 cm. Rajnski pokrajinski muzej, Bon

Petra koji vitla mačem. Uz pilastre hora postavljene su statue plemića koji su učestvovali u osnivanju katedrale. Ti muškarci i žene nisu pripadali umetnikovom vremenu, već su za njega bili samo imena u hronikama. Pa ipak, čuveni par *Ekehard i Uta* (slika 478) tako su izrazite i snažne ličnosti kao da su portretisani uživo. Zbog toga su vrlo poučna suprotnost idealizovanom portretu *Sv. Teodora* u Šartru (vidi sliku 468 levo).

PIJETA. Gotička skulptura kakvu smo dosad upoznali pokazuje želju da tradicionalnim temama hrišćanske umetnosti dâ izrazitiju osećajnost. Pred kraj trinaestog veka ta težnja je iznedrila drugačiju vrstu religioznih slika čija je svrha bila da služe privatnom iskazivanju verskih osećanja. Za tu vrstu slika često se upotrebljava nemački naziv *andahtsbild* jer je Nemačka prednjačila u tom tipu skulpture. Najtipičniji i najrašireniji tip andahtsbilda bila je *Pijeta* (italijanska reč koja znači i sažaljenje i pobožnost), a predstavlja Bogorodicu koja oplakuje mrtvog Hrista. Takvog prizora nema u ciklusu Muka prema Svetom pismu. *Pijeta* sažima dve vrste ikona: Bogorodicu s detetom i Raspeće, koje često nalazimo zajedno kao predmete dubokog poštovanja posle pada Carigrada 1204. g., kada su Evropljani dobili priliku da ih bliže upoznaju. Ne znamo tačno gde i kada su prvi put pronađene, ali one predstavljaju jednu od sedam Bogorodičinih žalosti, nasuprot poznatim motivima Bogorodice s detetom koji predstavljaju jednu od njenih sedam radosti (vidi Primarne izvore br. 36, str. 389–390).

Retgenska Pijeta, na slici 479, izrezbarena je u drvetu, a površina joj je obojena živim bojama. Kao većina ovakvih dela, i ova poveća statua bila je namenjena nekom oltaru. Stil i tema odgovaraju osećajnom žaru svetovnih vernika, jer je ovde naglašen lični odnos s Bogom, što je opet deo talasa misticizma koji je preplavio četrnaesti vek. Ovde je realizam postao samo sredstvo za povećanje snage izraza. Lica u agoniji izražavaju gotovo nepodnošljiv bol i tugu. Hristove rane, pokrivene sasušenom krvlju, povećane su i obrađene do grotesknog, dok su tela i udovi toliko tanki i ukrućeni da se čini kao da pripadaju lutkama a ne ljudima. Očigledno je namera dela bila da pobudi tako jako osećanje užasa i saosećanja da se vernici do kraja poistovete sa Hristovom patnjom i sa Bogorodičinim osećanjima punim bola. Krajnji cilj ove emocionalne empatije jeste duhovni preobražaj koji saosećanjem dopire do središnje misterije Boga u ljudskom liku.

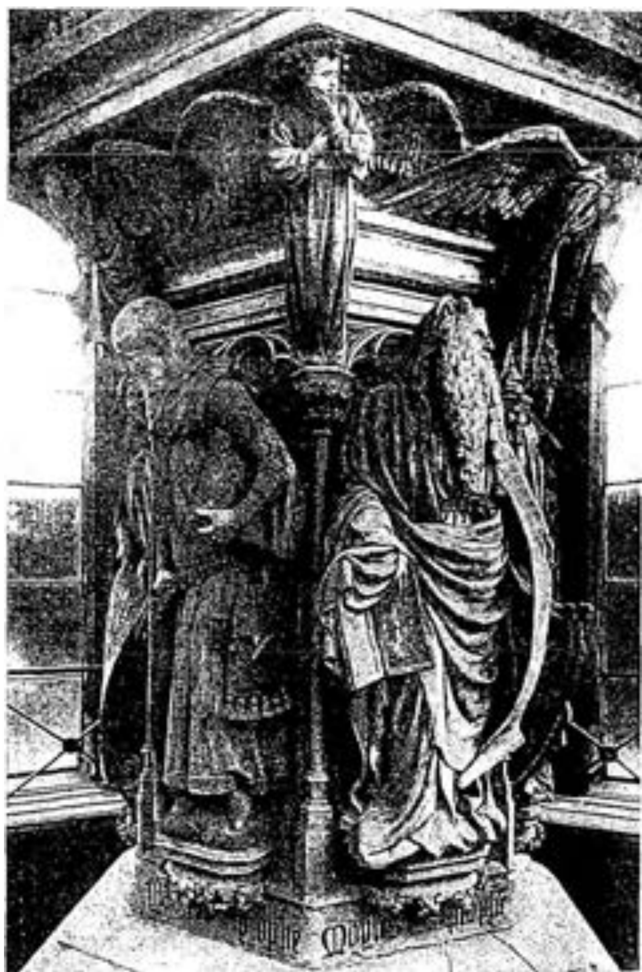


480. Klaus Sluter. Portal crkve kartuzijanskog manastira u Šanmolu. 1385–1393. Kamen. Dižon, Francuska

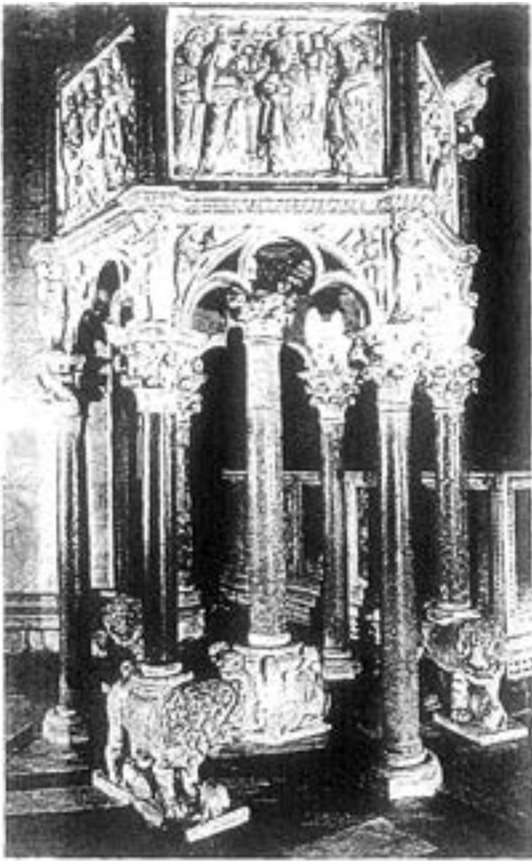
Na prvi pogled moglo bi se učiniti da naša *Pijeta* ima malo zajedničkog s *Pariskom Bogorodicom* (slika 473), koja potiče iz istog vremena. Obe su mršavih, „splasnutih" oblika, ali snažno deluju na naša osećanja – a to su upravo obeležja umetnosti srednje Evrope od trinaestog do sredine četrnaestog veka. Tek ćemo posle 1350. g. opet otkriti zanimanje za težinu i zapreminu, s novim pobudama da se ispita opipljiva stvarnost, a to je sve deo dubljih promena u religioznim osećanjima.

Internacionalni stil severa

SLUTER. Ta tendencija dostigla je vrhunac oko 1400. godine *internacionalnim gotičkim stilom* (vidi str. 377–381). Njegov najveći predstavnik je Klaus Sluter, skulptor nizozemskog porekla koji je radio u Dižonu za burgundskog vojvodu, brata kralja Filipa Ćelavog. Portal crkve kartuzijanskog manastira u Šanmolu (slika 480), koji je on izradio između 1385. i 1393. godine, podseća nas na monumentalne statue na portalima katedrala iz trinaestog veka, ali su ovde figure postale toliko velike i obimne da izlaze iz svog arhitektonskog okvira. Taj utisak nije samo posledica veličine i smele trodimenzionalnosti modelovanja nego i činjenice da su statue na dovratnicima (koje predstavljaju vojvodu i njegovu ženu u pratnji svetaca zaštitnika) okrenute prema Bogorodici na trimou, tako da svih pet figura pravi jedinstvenu celinu analognu onoj na *Raspeću* u Naumburgu. U oba primera skulptorska kompozicija jednostavno je pridodata (iako vešto) arhitektonskom okviru portala, a ne izvedena iz njega kao u Šartru, crkvi Notr Dam ili Remsu. Značajno je i to da portal u Šanmolu nije prokrčio put obnovi arhitektonske skulpture, nego je ostao kao usamljen pokušaj.



481. Klaus Sluter. *Mojsijev kladenac.* 1395–1406. Kamen, visina oko 1,8 m. Kartuzija u Šanmolu, Dižon



482. Nikola Pizano. Propovedaonica. 1259–1260. Mermer, visina 4,6 m. Krstionica u Pizi



483. *Rođenje Hristovo*, reljef s propovedaonice Nikole Pizana. Krstionica u Pizi

Ostali Sluterovi radovi pripadaju drugoj umetničkoj kategoriji koju (u nedostatku boljeg termina) nazivamo crkvenim nameštajem: grobnice, propovedaonice i slično. Na njima su skulpture velikih dimenzija spojene s arhitektonskim okvirom malih dimenzija. Najimpresivnija među njima je *Mojsijev kladenac* u crkvi kartuzijanskog manastira u Šanmolu (slika 481), simbolični kladenac okružen statuama iz Starog zaveta na kojem je nekad stajalo raspeće. Dostojanstveni Mojsije ima sve one osobine koje nalazimo kod Sluterovih statua s portala. Mekana, raskošna odeća obavija masivno telo kao prostrana školjka, a nabujali oblici kao da se protežu u okolni prostor, odlučni da od njega osvoje što više. (Obratite pažnju na svitak koji se odmotava i na kojem piše: „Ne slušaju me deca Izrailja.") Mora da su utisak pojačavale i boje koje je dodao Žan Maluel (vidi str. 378), ali su se one uglavnom izgubile. Na prvi pogled Mojsije izgleda kao zapanjujući nagoveštaj renesanse. (Uporedi kako Mikelanđelo obrađuje istu temu, slika 608). Tek kad bolje pogledamo delo, shvatićemo da Sluterov likovni govor ostaje čvrsto povezan s gotikom.

Ono što nas zapanjuje na Isaiji (koji gleda ulevo) jeste precizan i vešt realizam u opisu svake pojedinosti – od detalja na odeći do teksture izborane kože. Glava, za razliku od Mojsijeve, odlikuje se individualnošću portreta. A taj utisak ne vara. Sluter nam je ostavio dva sjajna primera portreta: glave vojvode i vojvotkinje na portalu u Šartru. Ova privrženost opipljivom i specifičnom razlikuje njegov realizam od realizma trinaestog veka.

Italija

Pretresanje italijanske gotičke skulpture ostavili smo za kraj jer i na ovom polju, kao i u gotičkoj arhitekturi, Italija zauzima posebno mesto u Evropi. Najranije gotičke skulpture na italijanskom tlu nastale su verovatno na krajnjem jugu, u Apuliji i na Siciliji, dakle u oblastima pod vlašću nemačkog cara Fridriha II, na čijem su dvoru, osim domaćih umetnika, bili i Francuzi i Englezi. Nije se sačuvalo mnogo dela koja je on naručio, ali je očigledno da je prednost davao strogo klasičnom stilu čiji trag vodi do skulpture na portalima transepta u Šartru i do *Posete* u Remsu (vidi slike 468 i 471). Taj stil dao je odgovarajući vizuelni izraz vladaru koji je sebe smatrao naslednikom antičkih careva, ali se isto tako uklopio s klasičnim tendencijama italijanske romaničke skulpture (vidi str. 311).

NIKOLA PIZANO. Takvo stanje dočekalo je Nikolu Pizana (od oko 1220/1225. do 1284) koji je iz južne Italije došao u Toskanu oko 1250. godine, dakle u godini smrti Fridriha II. Deset godina kasnije dovršio je mermernu propovedaonicu u krstionici katedrale u Pizi (slika 482). Ona je prikladno opisana kao delo „najvećeg – a u određenom smislu i poslednjeg – srednjovekovnog klasičara". Bez obzira gledamo li arhitektonski okvir ili skulptorsko delo, duh klasicizma tako je jako prisutan na propovedaonici krstionice u Pizi da je u prvi čas teško pronaći gotičke elemente. Ali te elemente nalazimo u opisu lukova, u obliku kapitela i u stojećim figurama na uglovima koji izgledaju kao umanjeni naslednici statua s dovratnika francuskih gotičkih katedrala.



484. Nikola Pizano. *Snaga duha,* detalj propovedaonice koju je izradio



485. Đovani Pizano. *Rođenje Hristovo,* detalj propovedaonice, 1302–1310. Mermer. Katedrala u Pizi

Najjači utisak ostavlja gotički karakter ljudskih osećanja na reljefima, kao što je onaj koji prikazuje *Rođenje Hristovo* (slika 483). S druge strane, gusto zbijene figure nemaju paralelu u severnoj gotičkoj skulpturi. Osim Hristovog rođenja, reljef prikazuje i Blagovesti i pastire u polju koji primaju radosnu vest o Hristovom rođenju. Taj pristup, kod koga je reljef plitka kutija ispunjena do maksimuma čvrstim, ispupčenim oblicima, pokazuje da je Nikola sigurno poznavao rimske sarkofage (uporedi sa slikom 312).

Figure na vrhu stubova koje uokviruju propovedaonicu nose još snažniji dokaz klasicizma Nikole Pizana. Muški akt (slika 484) koji odmah prepoznajemo kao Heraklov jer na ramenu ima lavicu i kožu nemejskog lava koga je zadavio golim rukama (uporedi sa slikom 143). Šta on tu radi? On je personifikacija Snage. Kad god naiđemo na nago telo u razdoblju između 800. i 1400. godine, možemo biti sigurni (osim u malom broju izuzetaka) da ta nagost ima etičko značenje, bilo negativno (Adam i Eva, grešnici u paklu) bilo pozitivno (goli Hristos tokom stradanja, sveci koje muče ili oni koji se samokažnjavaju). Heraklova prisutnost označava jednu od osnovnih vrlina, pa je zato potpuno prihvatljiva duhu srednjovekovnog čoveka.

Možemo biti sigurni da takve figure potiču (direktno ili indirektno) iz klasičnih izvora, ma koliko to izgledalo u pojedinim primerima neverovatno. Isto je i s Nikolinim *Heraklom* koji odaje svoju vezu s Praksitelovim *Hermesom* (slika 207). Sam termin „klasičan" treba shvatiti u relativnom smislu, jer su Heraklovi neposredni prethodnici bile minijaturne figure Danila u lavljoj pećini na starohrišćanskim sarkofazima iz petog veka koji ima iste zdepaste razmere; zato njegovo pojavljivanje na ovom mestu vodi do izvora koji su dostojni poštovanja. Kao i svi srednjovekovni aktovi, pa čak i najsavršeniji, i ovaj je lišen čulnosti koju uzimamo zdravo za gotovo kad se radi o bilo kom klasičnom aktu. To svojstvo namerno je izostavljeno, a ne nedostižno, jer je za srednjovekovnog čoveka fizička ljepota antičkih „idola", a naročito aktova, predstavljala zamku paganske privlačnosti. Kako se vidi po istaknutim crtama i volumenima, Nikolin stil je gotički, ali ublažen upadljivim klasicizmom, uprkos tome što je taj umetnik bio očaran antičkom skulpturom.

ĐOVANI PIZANO. Pola veka kasnije Nikolin sin Đovani (1245/1250. do iza 1314. g.), koji je bio podjednako nadaren skulptor, klesao je mermernu propovedaonicu za katedralu u Pizi. (Vidi Primarne izvore br. 37, stranica 390.) I ona uključuje *Rođenje Hristovo* (slika 485). Oba reljefa imaju mnogo zajedničkog (kao što smo mogli i očekivati), a ipak su vrlo različiti, pa i suprotni. Đovanijeve vitke, izvijene figure u glatkoj lepršavoj odeći ne povezujemo ni s klasičnim figurama ni s *Posetom* iz Remsa. Umesto toga, oni poseduju elegantan stil pariskog dvora koji je krajem trinaestog veka postao uvrežena formula za gotičku umetnost. Tu promenu propratio je i nov pristup reljefu: za Đovanija prostor je isto tako važan kao i plastični oblik. Likovi nisu tesno zbijeni, dovoljno su široko raspoređeni





486. i 487. Đovani Pizano. *Madona.* Oko 1315. Mermer. Visina 68,7cm. Katedrala u Pratu

da vidimo prirodnu pozadinu u kojoj oni „žive", s tim da je svakom liku dodeljen njegov sopstveni deo prostora. Dok Nikolino *Rođenje Hristovo* na nas deluje kao niz zaobljenih ispupčenih oblika, Đovanijevo kao da je sazdano pretežno od šupljina i senki.

Đovani Pizano prati, dakle, istu tendenciju „bestelesnosti" koju smo opazili severno od Alpa oko 1300. godine, ali on to radi u granicama. Upoređena s *Pariskom Bogorodicom,* njegova *Madona* u katedrali u Pratu (slike 486 i 487) odmah nas podseća na Nikolin stil. Trodimenzionalno modelovanje još je više naglašeno snažnim okretom glave i izbačenim bokom. Uočavamo i teške nabore koji kao neki podupirači pričvršćuju figuru za postolje. Pa ipak, nema nikakve sumnje da statua iz Prata potiče od francuskog prototipa koji je verovatno bio sličan *Pariskoj Bogorodici.* Pogled otpozadi, i gotička izvijenost koju ovde primećujemo odaju tu vezu još jasnije nego pogled spreda, jer je stav skriven ispod bogate draperije u koju je figura umotana.

CRKVENE FASADE. Fasade italijanskih gotičkih crkava obično se ne mogu upoređivati s fasadama francuskih katedrala jer na njih nisu usredsređena glavna graditeljska i skulptorska nastojanja i ambicije. Francuski gotički portal sa statuama na dovratnicima i bogato obrađenom lunetom nije naišao na posebno divljenje na Jugu. Umesto toga često nailazimo na obnovu romaničke tradicije arhitektonske skulpture, kao što su statue u nišama ili mali reljefi koji prekrivaju zidne površine (uporedi sa slikama 410 i 462).



488. Lorenco Maitani. *Strašni sud* (detalj) s pročelja katedrale u Orvijetu, Italija. Oko 1320.



489. *Kan Grande dela Skala,* konjanička statua s njegove grobnice. 1330. Kamen. Muzej u Kastelvekiju, Verona, Italija



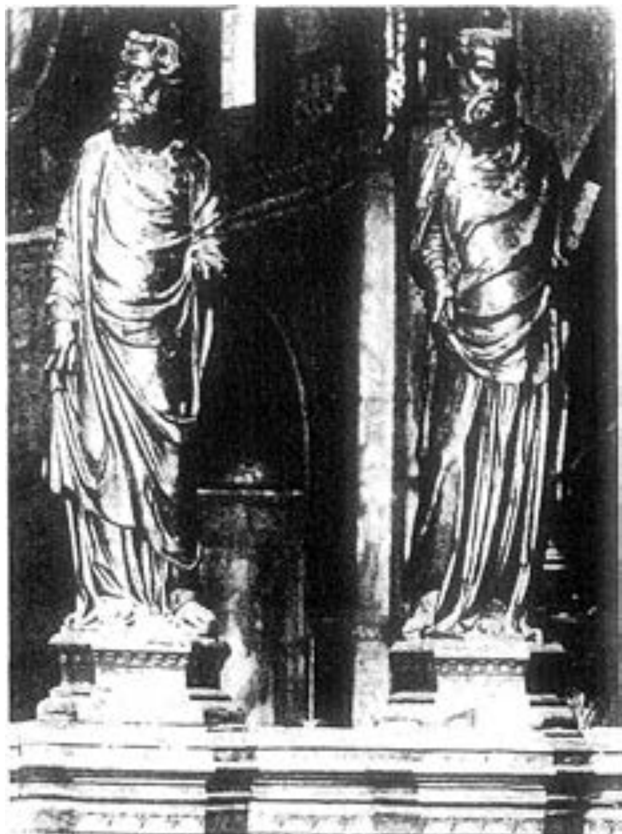
490. Arnolfo di Kambio. Grobnica Đuljelma de Braja. 1282. Mermer. Crkva sv. Dominika u Orvijetu

Lorenco Maitani (rođen pre 1270, živeo do 1330) radio je na katedrali u Orvijetu i prekrio široke pilastre između portala reljefima poput fine čipke koje primećujemo tek kada se crkvi sasvim približimo. Zanimljivo je i poučno uporediti muke prokletih iz *Strašnog suda* na najjužnijem pilastru (slika 488) sa sličnim prizorima u romaničkoj umetnosti (kao što je slika 404). Čudovišta iz pakla, zla su kao i uvek, ali grešnici izazivaju više sažaljenje nego užas. Čak i ovde osećamo duh ljudskog saosećanja koji razlikuje gotiku od romanike.

GROBNICE. Italijanska gotička skulptura ne može da se uporedi sa širokim skulptorskim programom severne Evrope, ali se istakla na području – koje smo nazvali crkvenim nameštajem – kao što su propovedaonice, oltarske pregrade, svetilišta i grobnice. Možda je najznačajnija među grobnicama ona gospodara Verone, grobnica Kana Grande dela Skale. To je visoka konstrukcija sagrađena uz crkvu *Santa Marija Antika* na prostoru koje je sada dvorište Kastelvekija. Sastoji se od zasvedenog baldahina u kome je sarkofag; a nad njim je zarubljena piramida na kojoj je konjanička statua pokojnika (slika 489). Vladar jaše bogato ukrašenog konja, u punom oklopu s mačem u ruci kao da stoji na vrhu brda na čelu svoje vojske, pa se samopouzdano široko osmehuje. Očigledno je da ovde nije reč o hrišćanskom vojniku, krstaškom vitezu, otelovljenju viteštva, već o neprikrivenoj glorifikaciji moći.

Veliki Kan, koga danas pamtimo uglavnom kao Danteovog prijatelja i zaštitnika, bio je izuzetna ličnost. (Vidi Primarne izvore, br. 38, str. 390–391.) Iako je Veronu dobio kao feud od nemačkog cara, sebe je nazivao „velikim kanom" i time za sebe zahtevao apsolutnu vlast kao da je neki azijatski moćnik. Njegova konjanička statua u punoj plastici – spomenik kakvi se obično podižu carevima (vidi sliku 279) – upućuje na istu ambiciju kad je reč o likovnom izrazu.

ARNOLFO DI KAMBIO. Krajem trinaestog veka razvio se novi tip grobnice za katoličke crkvene velikodostojnike. Poreklo vode od francuskih kraljevskih grobnica, ali su se brzo proširile po Italiji, gde im je Arnolfo di Kambio (1245–1302?) dao konačan oblik. Arnolfo je bio pomoćnik



491. Jakobelo i Pjerpaolo dale Masenje. *Apostoli,* na horskoj pregradi. Oko 1394. g. Mermer, visina 134,6 cm. Crkva sv. Marka u Veneciji



492. Lorenco Giberti. *Žrtvovanje Isaka.* 1401–1402. Pozlaćena bronza. 53,3 x 43,4 cm. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

Nikole Pizana, pod čijim je uticajem razvio klasicistički stil koji je postao izrazitiji kad se preselio u Rim. Tamo je stupio u službu Šarla Anžujskog, preko koga je direktno došao u vezu s francuskim uzorima. Spomenik kardinalu Đuljelmu de Braji (slika 490) odražava umetnikovo dvojno polazište kao spoj različitih prototipova: reljefnog lika na sarkofagu i (nad njim) slike svetog Marka koji predstavlja pokojnika Bogorodici s detetom. Celina je prvobitno bila smeštena u složen tabernakl (kasnije uništen), a ne u sadašnju praznu nišu. Arnolfovo rešenje pokazalo se do te mere zadovoljavajućim da je odmah postalo uzor koji su sledili mnogi italijanski umetnici za nadgrobne spomenike. I bez arhitektonskog okvira grobnica poseduje veličanstvenost koja dolikuje crkvenom velikodostojniku. Dva anđela koji svečano zatvaraju zavesu dodaju ljudsku notu, koja je dirljiva upravo zato što je neočekivana.

Internacionalni stil na jugu

Pri kraju četrnaestog veka severna Italija bila je otvorena prema umetničkim uticajima koji su dolazili preko Alpa, i to ne samo u arhitekturi (vidi milansku katedralu, slika 463) nego i u skulpturi. *Apostoli* na vrhu horske pregrade crkve sv. Marka u Veneciji (slika 491), koje su uklesali Jakobelo i Pjerpaolo dale Masenje oko 1394. g., jesu odraz težnje prema većem realizmu i obnovljenog interesovanja za masu i zapreminu, što je dostiglo vrhunac u delu Klausa Slutera, premda te osobine ovde još nisu do kraja razvijene. Obe figure odaju izrazito „gotičku izvijenost". Očigledna je njihova srodnost s *Kraljem Davidom* (slika 410) Benedeta Antelamija koji je živeo jedno stoleće ranije. S *Apostolima* iz Svetog Marka na pragu smo *„međunarodnog stila"* koji je cvetao po čitavoj zapadnoj Evropi između 1400. i 1420. godine.

GIBERTI. Istaknuti predstavnik *internacionalne gotike* u italijanskoj skulpturi bio je Lorenco Giberti (od oko 1381. do 1455), Firentinac koji je u mladosti bio u tesnoj vezi s francuskom umetnošću. Prvo ga srećemo 1401–1402. g. kad dobija nagradu za bogato ukrašena bronzana vrata za krstionicu katedrale u Firenci. (Trebalo mu je više od dvadeset godina da izvede ta vrata za severni portal građevine.) Svaki takmičar trebalo je da podnese probni reljef u gotičkom četvorolisnom okviru na temu žrtvovanja Isaka. (Vidi Primarne izvore br. 41, str. 392.) Gibertijev portal (slika 492) ostavlja utisak, pre svega, savršenstvom zanatske izrade, što je posledica njegovog umeća kao zlatara. Svilenkast sjaj površine i bogatstvo majstorski razrađenih detalja pomažu nam da shvatimo zašto je baš ovom delu dodeljena nagrada. Ako izgleda da kompoziciji donekle nedostaje dramska snaga, to je posledica Gibertijeve mirne, lirske prirode, koja je odgovarala ukusu tog doba. Figure u svojoj prostranoj odeći s mekim naborima imaju nešto od dvorske elegancije čak i kad učestvuju u grubim radnjama.



493. Andrea da Pizano. *Krštenje Hristovo*, s južnih vrata krstionice katedrale, Firenca. 1330–1336. Pozlaćena bronza

Gibertijeva vrata nisu prva vrata na firentinskoj krstionici. Sedamdesetak godina ranije Andrea Pizano (nije u srodstvu s Nikolom i Đovanijem Pizanom; rodio se oko 1290. a umro oko 1348. g.) dobio je narudžbinu da napravi južna vrata koja bi po vrednosti bila slična onim na katedrali u Pizi. U *Krštenju Hristovom* vidimo Andrea kao sposobnog Đotovog sledbenika (uporedi sa slikom 506). Gibertijeva vrata direktni su izdanak Pizanovih, koja su jako uticala na firentinsku umetnost i podstakla nastanak Gibertijevih vrata. Koliko god mu ovaj duguje, razlike su ipak velike. Pizanovi reljefi su Gibertiju sigurno izgledali vrlo staromodni zbog krutih, uglastih poza i pojednostavljene kompozicije. Premda su na oba majstora snažno uticali francuski radovi u metalu, Gibertijevo delo pokazuje gipku ljupkost i opipljivu stvarnost statua *internacionalne gotike.* Ta obeležja vuku koren od intimne atmosfere francuskog minijaturnog slikarstva (uporedi sa slikom 516) koja se svidala Gibertiju.

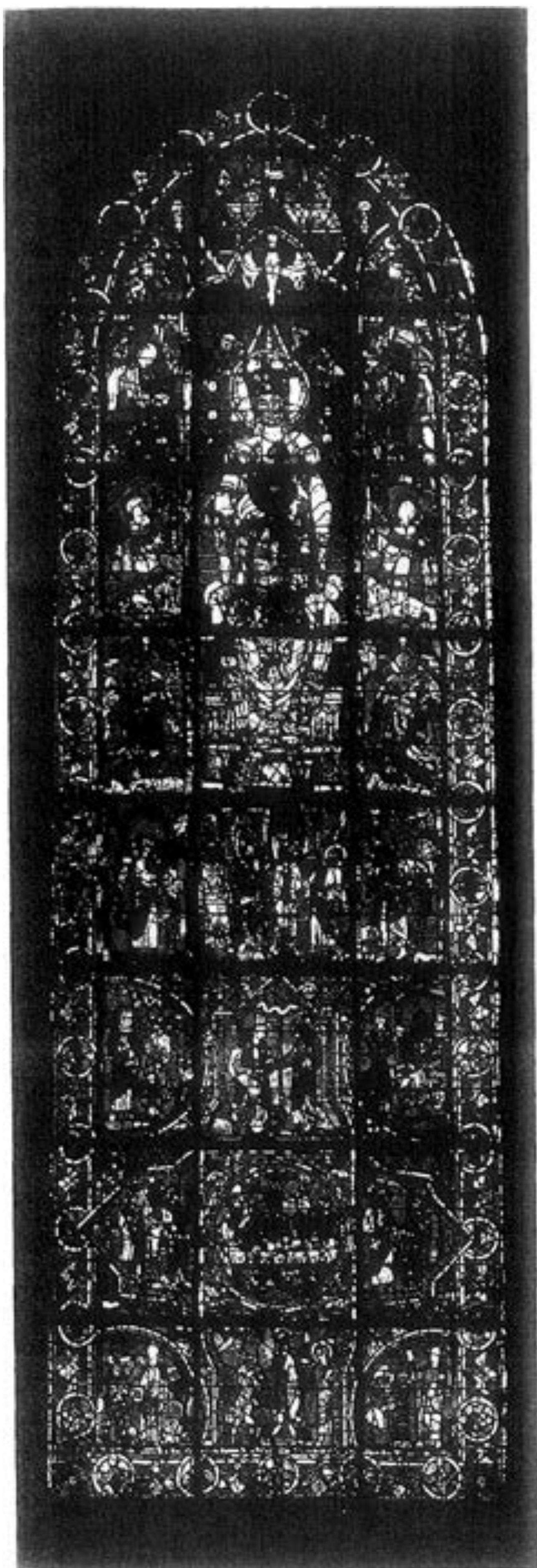
Ma koliko da njegovo delo duguje francuskom uticaju, Giberti se u jednom pogledu dokazao kao pravi Italijan – u divljenju antičkoj skulpturi što je posvedočeno u predivno modelovanom Isakovom torzu. Ovde naš umetnik obnavlja tradiciju klasicizma, koja je dostigla najvišu tačku u delu Nikole Pizana, ali je tokom četrnaestog veka malo-pomalo iščezla.

Giberti je takođe naslednik Đovanija Pizana. U Đovanijevom *Rođenju Hristovom* (slika 485) primećujemo kako se smelo zalaže za prostornu pozadinu. Gibertijev probni reljef razvija dalje tu usmerenost i postiže mnogo prirodnije osećanje za poniranje u dubinu prostora. Prvi put posle klasičnog doba antike doživljavamo pozadinu reljefa ne kao ravnu ploču već kao prazan prostor iz koga izranjaju u smeru gledaoca modelovani oblici; tako anđeo gore desno izgleda kao da lebdi u vazduhu. Ta slikarska osobina povezuje Gibertijevo delo sa slikarstvom *međunarodnog gotičkog stila* u kome uočavamo sličnu pažnju poklonjenu prostornoj dubini i atmosferi (vidi str. 377–381). Premda nije bio revolucionaran, Giberti je pripremio teren za veliku revoluciju koja će obeležiti firentinsku umetnost druge decenije petnaestog veka, a koju mi nazivamo ranom renesansom.

SLIKARSTVO

Francuska

VITRAŽI. Za razliku od gotičke arhitekture i skulpture koje su tako spektakularno započete u Sen Deniju i Šartru, gotičko slikarstvo u ranim fazama razvijalo se vrlo sporim tempom. Novi arhitektonski stil, kome je kumovao opat Siže, iznedrio je novu koncepciju monumentalne skulpture



494. *Notr Dam de la Bel Verijer.* Oko 1170. g. Vitraž visine 4,27 m. Katedrala u Šartru

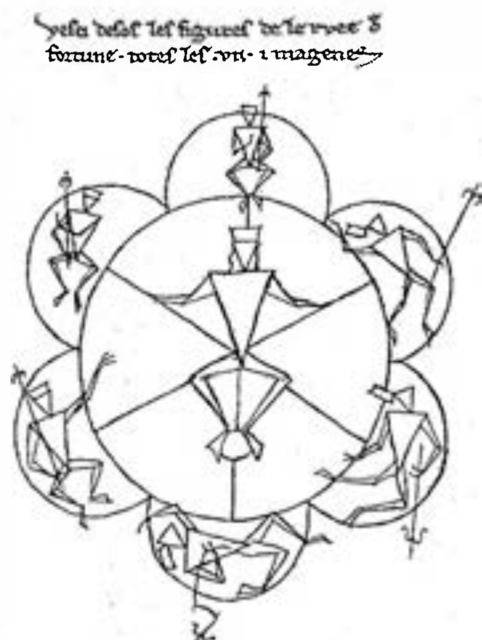
gotovo na licu mesta, ali nije bilo istovremenog zahteva za korenitom promenom u načinu slikanja. U Sižeovom izveštaju o obnovi crkve naglašava se, naravno, čudesni utisak koji ostavljaju prozori od bojenog stakla, vitraži koji preplavljuju unutrašnjost crkve „neprekidnom svetlošću". Vitraži su, dakle, već od samog početka sastavni deo celovitog utiska gotičke arhitekture. Tehnika izrade vitraža već je u romaničko doba bila usavršena, a nacrti (posebno figure) ponegde će ostati romanički još sledećih stotinu godina. Pa ipak, „mnogi majstori iz raznih provincija" koje je *Siže okupio da izrade horske prozore crkve Sen Deni,* bili su suočeni s težim zadatkom i složenijim slikarskim programom nego ikad ranije.

U sledećih pola veka – kako se gotičke građevine sve više svode na skeletnu konstrukciju, a prozori povećavaju na račun zida – vitraži će postati vodeća grana slikarstva i time oduzeti prioritet minijaturama. A kako je proizvodnja vitraža bila tesno povezana s velikim graditeljskim radionicama pri katedralama, na te umetnike sve više je uticala skulptura u sklopu arhitekture. Veličanstvenoj *Notr Dam de la Bel Verijer* (slika 494) na katedrali u Šartru, najlepšem ranom primerku tog postupka slike u staklu, nedostaju neke skulptorske vrline njenog pandana izrađenog u reljefu koji krasi zapadni portal crkve (slika 466); ona još uvek odaje svoje vizantijsko poreklo. Međutim, u poređenju s njom čak i mozaik na istu temu koji nalazimo u crkvi Svete Sofije (slika 338) izgleda vrlo krut. Vitraž rastače grupu u bestežinsko stanje i ona bez napora lebdi u neodređenom prostoru.

Prozor se sastoji od stotina sitnih komadića bojenog stakla povezanih olovom, poput kakve mreže ili olovne armature. Maksimalna veličina delova bila je strogo određena primitivnim metodama koje su vladale u srednjovekovnim fabrikama stakla, tako da se crtež nije mogao jednostavno „preslikati na staklo". Bolje je reći da je prozor *„oslikan staklom"*, tj. raspoređivanjem (kao kod mozaika ili slagalice) komadića stakla nepravilnog oblika koji su tako rezani da pristaju uz obrise slike. Jedino su najsitniji detalji (kao što su oči, kosa ili nabori na odeći) dodati naknadno, najčešće nacrtani crnom ili sivom bojom na staklene površine. (Vidi Primarne izvore, br. 43, str. 392–393.) Taj postupak ide naruku površinskom, dvodimenzionalno-apstraktnom, ornamentalnom stilu koji se opire svakom pokušaju trodimenzionalnosti. Samo je u rukama velikog majstora taj lavirint olovnih crta mogao da urodi figurama takve monumentalnosti.

Osim specifičnih zahteva njihovog sredstva, majstori koji su vitražima ispunjavali prozore velikih gotičkih katedrala morali su se suočiti i s problemom velikih dimenzija svojih dela. Nijedan romanički slikar nije nikad dobio zadatak da prekrije slikama ni tako velike površine ni tako čvrsto ugrađene u arhitektonski okvir. Zadatak je zahtevao tako tačno planiranje kakvo ranije srednjovekovna tradicija nije poznavala.

VILAR DE ONEKUR. Jedino su graditelji i zidari u kamenu znali kako da reše taj problem, pa su staklari, majstori vitraža, od njih preuzeli detaljno planiranje svojih kompozicija. Gotički arhitektonski nacrt služi se – setimo se rasprava o horu Sen Denija (slike 423 i 424) – sistemom geometrijskih



495. Vilar de Onekur. *Kolo sreće.* Oko 1240.
Nacionalna biblioteka u Parizu



496. Vilar de Onekur. *Lav prikazan spreda.* Oko 1240. g.
Nacionalna biblioteka u Parizu

odnosa za uspostavljanje numeričkog sklada. Ista su se pravila primenjivala i za nacrte vitraža kroz koje sija „božanska svetlost" ili za nacrte pojedinih figura.

Donekle ćemo dobiti uvid u te postupke ako pogledamo crteže u beležnici koju je oko 1240. g. ispisao arhitekt Vilar de Onekur. (Vidi Primarne izvore br. 44, str. 393.) Kao što vidimo, *Kolo sreće* (slika 495) nije konačna verzija nacrta, već mreža krugova i trouglova na osnovu koje se gradi kompozicija slike. Do koje mere su se ove geometrijske podloge svuda nametale, vidi se iz crteža *Lav prikazan spreda* iz iste beležnice (slika 496). Tekst uz sliku kaže nam da je Vilar naslikao lava iz prirode, ali ako bolje pogledamo, videćemo da je to učinio tek pošto je izveo geometrijsku potku: manji krug za lice (tačka među očima je centar), a veći krug za telo. Za Vilara je u to doba crtanje prirode značilo nešto sasvim različito nego što to znači za nas danas: značilo je ispunjavanje apstraktnog okvira (proporcija) detaljima koji se zasnivaju na neposrednom posmatranju prirode.

Razdoblje između 1200. i 1250. godine moglo bi se nazvati zlatnim dobom vitraža. Posle toga graditeljska delatnost je opadala, pa je i potražnja za vitražima bivala sve manja, a na čelo slikarske umetnosti ponovo staju oslikani rukopisi. Ta umetnost sad je već potpuno pod uticajem vitraža i skulpture, dve umetnosti koje su prednjačile u prvoj polovini veka.

ILUMINIRANI RUKOPISI. Promenu stila koja je bila posledica svega toga možemo videti na minijaturi (sl. 497) iz psaltira izrađenog 1260. g. za francuskog kralja Luja IX (Svetog). To je prizor iz Knjige proroka Samuila (11:2) u kojem Amonac Nas preti Jevrejima kod Javisa. Najpre uočavamo strogu simetriju okvira od ravnih ukrasnih ploča i arhitektonske podloge vrlo slične horskoj pregradi majstora iz Naumburga (vidi sliku 476). Ova druga podseća nas na baldahine iznad skulptura na dovratnicima (vidi sliku 467) i na lučnu dvostruku nišu s reljefom *Melhisedeka i Avrama* u Remsu (slika 472).

Glatko i spretno modelovane figure ublažavaju strogu plošnost pozadine. Ali njihova skulptorska obeležja prestaju na spoljašnjim obrisima, izvedenim debelim tamnim crtama slično olovnoj mreži vitraža. Figure imaju sva obeležja otmenog stila dvorske gotike koji je nastao dvadesetak godina ranije u skulpturi kraljevskog dvora: graciozni pokreti, izvijeni stavovi, nasmešena lica, uredna talasasta kosa (uporedi s anđelom iz *Blagovesti* na slici 471 te s *Melhisedekom* na slici 472). Naša minijatura je primer rafiniranog ukusa koji je parisku dvorsku umetnost postavio kao uzor čitavoj Evropi. Ovde više nema ni traga izražajnoj snazi romaničke umetnosti (slike 352 i 354).

Sve do trinaestog veka središta izrade iluminiranih rukopisa bile su manastirske pisarnice (*skriptorije*). Sada je, zajedno s mnogim drugim aktivnostima koje su bile privilegija manastira, i ta delatnost prenesena u gradske radionice koje su vodili svetovnjaci, a možemo ih smatrati prethodnicama današnjih izdavačkih kuća. Možda su upravo radionice skulptora i slikara vitraža postavile osnovne kriterijume za likovne umetnosti.

497. *(desno) Amonac Nas preti Jevrejima kod Javisa.*
Iz *Psaltira svetog Luja.* Oko 1260. g. 17,7 x 8,9 cm.
Nacionalna biblioteka u Parizu





498. Majstor Onore. *David i Golijat,* iz *Molitvenika Filipa Lepog.* 1295. Nacionalna biblioteka u Parizu

Neki predstavnici te nove svetovne vrste iluminatora rukopisa poznati su nam po imenu. Na primer, majstor Onore iz Pariza, koji je 1295. izradio minijature za *Molitvenik Filipa Lepog.* Naša slika (498) pokazuje da umetnik radi u stilu *Psaltira Luja IX Svetog,* ali je značajno da okvir više ne uslovljava kompoziciju. Figure su postale veće, pa je naglašena reljefnost oblikovanja. Dopušteno je čak i prelaziti okvir, što figurama omogućava da se odvoje od ravne pozadine, pa to u sliku uvodi određenu (iako ograničenu) prostornost.

Italija

Sad moramo skrenuti pažnju na italijansko slikarstvo, jer je krajem trinaestog veka doživelo takvo neverovatno bujanje stvaralačke snage da će imati isto onako dalekosežan uticaj na budućnost kakav su imale francuske gotičke katedrale. Samo jedan pogled na Đotovo *Oplakivanje Hrista* (slika 506) uveriće nas da je reč o zaista revolucionarnom razvoju. Pitamo se kako je jedan savremenik Majstora Onorea mogao da zamisli delo takve dramske snage? Koji su bili uslovi koji su to omogućili? Zavirimo li u pozadinu Đotove umetnosti, odjednom otkrivamo da ona vuče koren iz istih „staromodnih" shvatanja na koja smo već naišli u italijanskoj gotičkoj arhitekturi i skulpturi.

Italijanska umetnost je uvek ostala u tesnoj vezi s vizantijskom civilizacijom, premda je na nju snažno uticala i zapadnoevropska umetnost karolinškog doba. Zbog toga su slike na drvetu, mozaici i zidne slike – dakle medijumi koji se nisu nikad čvrsto ukorenili severno od Alpa – nastavili svoj život na italijanskom tlu. Zapravo, novi talas uticaja vizantijske umetnosti (koja je doživela znatan procvat tokom trinaestog veka) preplavio je preostale romaničke elemente u italijanskom slikarstvu u isto vreme kad su vitraži postali glavni vid slikarske umetnosti u Francuskoj.

Ima ironije u činjenici da se ovaj novovizantijski stil pojavio nakon što su zapadne vojske u vreme četvrtog krstaškog rata osvojile Carigrad 1204. g. (Ne možemo, a da se ne setimo kako je grčka umetnost nekad davno osvojila ukus pobedničkog Rima.) U svakom slučaju, ovaj „grčki način" slikanja, kako su ga Italijani s omalovažavanjem zvali, bio je preovlađujući skoro do kraja trinaestog veka. Đorđo Vazari,



499. Čimabue. *Bogorodica na prestolu.* Od oko 1280. do 1290. Tempera na drvetu. 3,9 x 2,3 m. Ufici, Firenca

hroničar renesansne umetnosti, pisao je kasnije kako su sredinom trinaestog veka „neki grčki slikari pozvani od gradske uprave u Firencu bez ikakvog drugog razloga osim da obnove slikarstvo u toj sredini u kojoj je umetnost bila ne samo unižena već je gotovo iz nje i nestala."

U tim rečima ima možda više istine nego što se obično priznaje. Vizantijska tradicija sačuvala je gotovo netaknutu starohrišćansku „pripovedačku" umetnost. Kad je ta tradicija prenesena na Zapad, preplavile su ga teme i kompozicije koje su skoro 700 godina bile zanemarene. Mnoge od njih bile su, doduše, stalno dostupne (mozaici u Rimu i Raveni), a bilo je i više uzastopnih talasa vizantijskog uticaja u ranom srednjem veku i romaničkom razdoblju. Pa ipak, ti elementi su se pritajili, da tako kažemo, dok zanimanje za njih nije ponovo pobuđeno prisnim dodirom s Carigradom, koji je omogućio italijanskim umetnicima da temeljitije nego ikad pre prihvate i upiju vizantijsku umetnost. Prisetimo se da su u to isto vreme italijanski graditelji i skulptori išli sasvim drugim putem: njih nije dodirnuo „grčki način", već su se napajali gotičkim stilom. Napokon se uoči 1300. godine gotički uticaj proširio i na slikarstvo, a njegova isprepletenost s novovizantijskom umetnošću urodila je revolucionarno novim stilom.

TEMPERA. Oltarske slike gotičkog razdoblja slikane su na drvetu temperom, sredstvom napravljenim od žumanca koje se brzo suši praveći vrlo čvrstu površinu. Postupak pripreme daske bio je složen i dugotrajan. Najpre bi se daska izglačala i prevukla mešavinom maltera i lepka („gesso"), koja bi se ponekad još učvrstila i lanenim platnom. Pošto bi crtež bio urađen, pozadina bi se gotovo uvek pokrila zlatnim listićima preko crvenog skrobnog lepka. Onda bi se dodala podloga (obično zeleni pigment *terra verde).* Sama slika izvodila se s mnogo tankih slojeva tempere, vrlo finim četkicama, što je bio mukotrpan postupak koji je zahtevao krajnju preciznost jer se malo toga moglo naknadno menjati.



500. Dučo. *Bogorodica na prestolu,* srednji deo oltara *Majesta.* 1308–1311. Tempera na drvetu, visina 2,1 m. Muzej katedrale u Sijeni



501. Dučo. *Najava Bogorodičine smrti* s oltara *Majesta*

ČIMABUE. Među onima koji su slikali na „grčki način" posebnu slavu uživao je firentinski majstor Čimabue (rođen oko 1250, umro posle 1300), za koga Vazari tvrdi da je učio kod jednog grčkog slikara i koji je možda bio Đotov učitelj. Njegova velika oltarska pala *Bogorodica na prestolu* (slika 499) može se meriti s najlepšim vizantijskim mozaicima (uporedi sa slikama 338 i 347). Od njih se uglavnom razlikuje većom strogošću crteža i izraza, što priliči slici te veličine. Slike tako monumentalnih razmera nisu se nikad slikale na istoku. Takođe nije vizantijski ni oblik zabata, ni presto izrađen intarzijom u drvetu. Geometrijska intarzija i arhitektonski stil kojim je rađen presto podsećaju na firentinsku krstionicu (vidi sliku 399).

DUČO. *Bogorodica na prestolu* (slika 500), koju je četvrt veka kasnije za glavni oltar katedrale u Sijeni naslikao Dučo iz Sijene (rođen oko 1255, umro pre 1319. g.), počasno je nazvana *Majesta* (Veličanstvena) kako bi se ukazalo da Bogorodica ima ulogu Kraljice raja, okružene nebeskom svitom svetaca i anđela. (Vidi Primarne izvore br. 45, str. 393.) Na prvi pogled slike bi mogle da izgledaju slično jer obe prate istu kompozicijsku osnovu. Ipak su razlike očigledne. One su odraz ne samo dveju suprotnih ličnosti i različitih lokalnih ukusa – Dučova nežnost karakteristična je za Sijenu – nego i naglog razvoja stila.

Grčki stil je u Dučovim rukama omekšao. Kruta, uglasta draperija ustupila je mesto talasastoj mekoći. Apstraktno

(obrnuto) senčenje zlatnim linijama svedeno je na najmanju meru. Tela, lica i ruke popunjavaju se i izdaleka nagoveštavaju trodimenzionalnu punoću. Ovde se ponovo jasno potvrđuje helenističko-rimsko iluzionističko nasleđe koje je uvek bilo deo vizantijske tradicije, ma koliko ona bila uspavana ili prigušena. Ali prisutan je (iako pomalo prikriven) i određen gotički element. Naslućujemo ga u lepršavosti draperije, u dirljivoj prirodnosti malog Hrista i u pogledima razumevanja kojima figure međusobno komuniciraju. Glavni izvor ovog gotičkog uticaja mora da je bio Đovani Pizano (vidi str. 354–355), koji je boravio u Sijeni od 1285. do 1295. radeći kao skulptor-arhitekt na pročelju katedrale.

Za razliku od *Bogorodice, Majesta* na pozadini slike donosi mnogo prizora iz Hristovog života i života Bogorodice. Na tim slikama, najzrelijim u Dučovoj karijeri, prožimanje gotičkih i vizantijskih elemenata dovelo je do iskoraka koji ima osnovno značenje: do nove vrste prostora unutar slike, a time i do novog odnosa prema priči. *Najava Bogorodičine smrti* (slika 501) pokazuje nešto što nikad ranije nismo videli: dve figure uklopljene u arhitektonski prostor. Antički slikari i njihovi vizantijski naslednici nisu bili sposobni da prikažu takav prostor. Njihova arhitektonska pozadina uvek je iza figura, pa zato prizori koji se odigravaju u zatvorenom prostoru izgledaju kao da su na pozornici nekog pozorišta na otvorenom. Dučovi likovi, naprotiv, borave u prostoru koji je i stvoren i ograničen arhitekturom, pa se čini kao da je slikar za njih izdubio nišu u drvetu. Možda ćemo prepoznati poreklo ovog prostornog okvira: on potiče od postavljanja gotičkih skulptura u arhitektonske niše (uporedi s tim u vezi slike 472 i 476). I gotički slikari na severu pokušavali su da dobiju takvu arhitektonsku pozadinu, ali su u tome uspevali samo potpunim razmazivanjem površine (kao u *Psaltiru Svetog Luja,* slika 497). Italijanski slikari Dučove generacije, školovani u grčkom stilu, upili su dovoljno rešenja helenističko-rimskog iluzionizma (vidi sliku 290) da mogu izvesti takav okvir ne lišavajući ga trodimenzionalnosti. Duča zapravo ne zanima prostor sam po sebi. Arhitektonski okvir služi mu da jače nego ikad ranije uključi figure u dramsku radnju.

Čak i u prizorima koji se odvijaju izvan kuće, na poleđini slike *Majesta,* na slici *Ulazak Hristov u Jerusalim* (502) na primer, arhitektura i dalje ima ulogu stvaranja prostora. Dijagonalno kretanje u dubinu postiže se zidovima s obe strane puta koji vodi u grad, gradskom kapijom koja uokviruje gomilu sveta i građevinama iza nje. Bez obzira na mane Dučove perspektive, njegova arhitektura ima sposobnost da u sebe obuhvati i zaokruži figure, pa nam je zato razumljivija od sličnih prizora u antičkoj i vizantijskoj umetnosti (uporedi slike 286 i 348).



502. Dučo. *Hristov ulazak u Jerusalim,* s poleđine oltara *Majesta.* 1308–1311. Tempera na drvetu, 103 x 53,7 cm. Muzej katedrale, Sijena

ĐOTO. Ako se posle Duča posvetimo Đotu, otkrićemo znatno smelijeg umetnika dramatičnijeg temperamenta. Deset do petnaest godina mlađi od Duča, Đoto nije od samog početka bio tako blizak grčkom stilu slikanja, iako je verovatno bio Čimabueov učenik. (Vidi Primarne izvore br. 39, 42 i 46, str. 391–394.) Kao Firentinac nasledio je od Čimabuea smisao za monumentalnost, što ga je usmerilo prema zidnom slikarstvu umesto prema slikarstvu na drvetu. Đotova umetnost tako je smelo originalna da je daleko teže ući u trag njenim izvorima nego Dučovim. Osim firentinske linije koju predstavlja Čimabueov grčki stil, mladi Đoto je poznavao dela novovizantijskih majstora iz Rima, među kojima je i Čimabueov savremenik Pjetro Kavalini (na osnovu dokumenata znamo da je živeo između 1272. i 1303. g.), koji je radio i mozaike i freske. Kavalinijeva umetnost je neobična mešavina vizantijskih, rimskih i ranohrišćanskih elemenata. Figure njegovog *Strašnog suda* naslikane su u najboljem maniru ondašnje poznovizantijske umetnosti (uporedi *Vaskrsenje,* slika 349), ali ih je oblikovao u blagoj dnevnoj svetlosti koju je mogao da vidi jedino na antičkim zidnim slikama (vidi sliku 292). (Radio



503. Pjetro Kavalini. *Apostoli* iz *Strašnog suda.* Oko 1290. Freska. Sv. Cecilija u Trastevere u Rimu

je i kao restaurator fresaka.) Rezultat je gotovo skulptorska monumentalnost, što je izrazito klasična osobina. Njegovi svetitelji imaju zapravo isti spokojni izraz i blagu ozbiljnost kao figure na *Sarkofagu Junija Basa* (slika 312), uz primesu gotičke prirodnosti i opuštenosti.

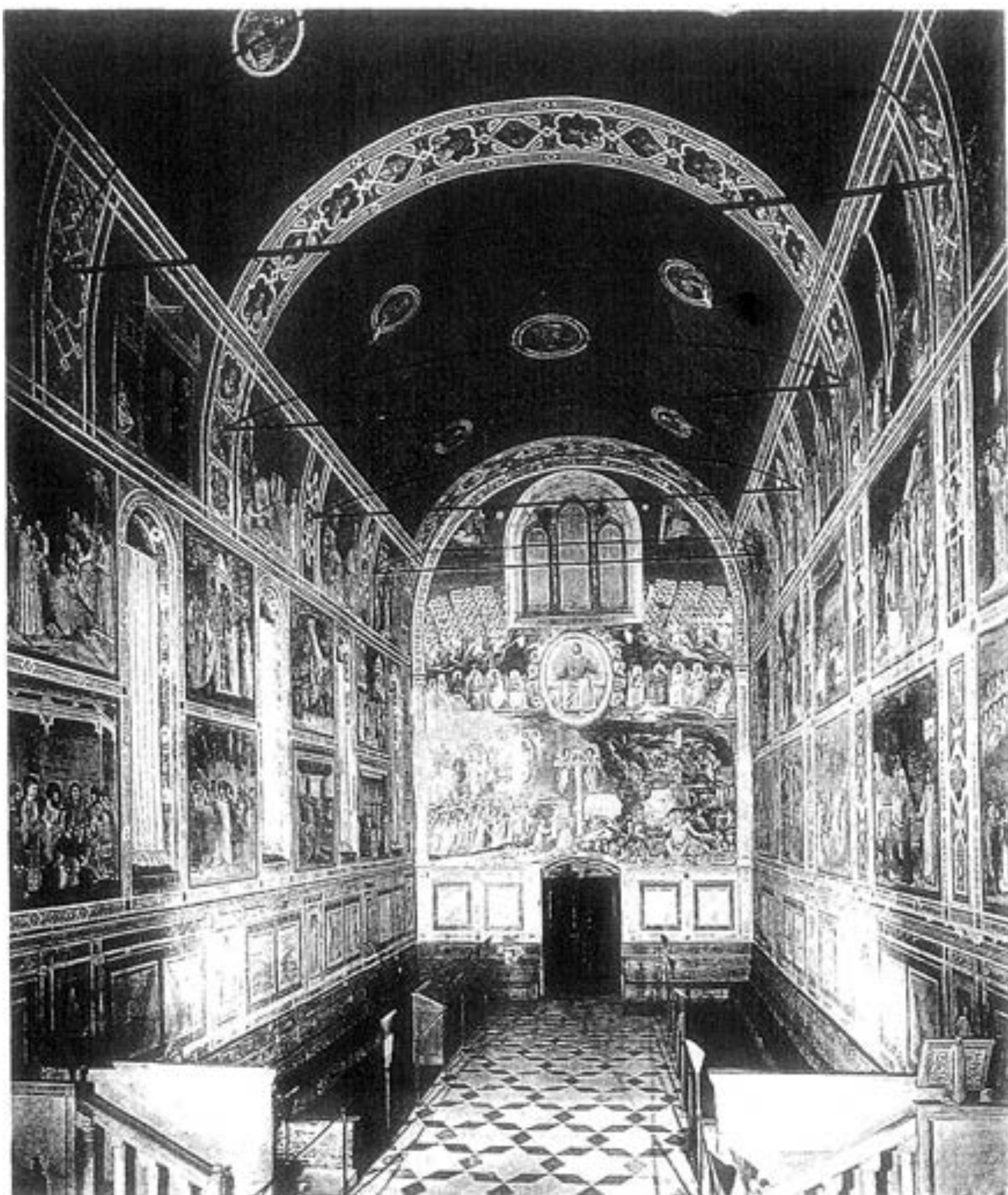
Kavalini je bio važan uzor Đotu koji se u Rimu najverovatnije upoznao i s ranohrišćanskim i s antičkim rimskim zidnim slikarstvom. I klasična skulptura ostavila je na njega utisak. Ali najvažniji od svih uticaja bio je onaj srednjovekovnih italijanskih skulptora: Nikole i Đovanija Pizana i posebno Arnolfa di Kambija. Oni su bili prvi posrednici preko kojih je Đoto došao u dodir sa severnom gotičkom umetnošću. Potonji je dao najvažniji od svih elemenata koji su činili Đotov stil. Dela gotičkih slikara sa severa, kao što su ona prikazana na slikama 478 i 486, gotovo sigurno su njegovom delu dala emocionalni pečat kojim se ono razlikuje od umetnosti Kavalinija i svih ostalih.

Od Đotovih zidnih slika koje su se sačuvale, one u kapeli Arena u Padovi naslikane između 1305. i 1306. g. najbolje su očuvane, a i najkarakterističnije su. Posvećene su uglavnom prizorima iz Hristovog života i čine pažljivo raspoređen program u tri reda narativnih prizora (slika 505). Vrhunac dostižu sa *Strašnim sudom* na zapadnom zidu kapele. (Vidi Primarne izvore, br. 40, str. 391.) Đoto slika mnoge teme koje nalazimo i na pozadini Dučove *Majeste*, uključujući i *Ulazak u Jerusalim (504).* Ali dok je Dučo obogatio tradicionalni obrazac, kako u pogledu prostora tako i u detaljima priče, Đoto ga je korenito pojednostavio. Ove dve verzije imaju mnogo zajedničkih crta jer obe potiču iz vizantijskog izvora. Razlika je u tome što Đotova verzija počiva na prototipu s početka šestog veka, dok je Dučov prototip skoro petsto godina mlađi. Na Đotovoj slici radnja teče uporedo s površinom slike. Pejzaž, građevine i likovi svedeni su na ono najbitnije. Strogost Đotove umetnosti naglašena je trezvenim medijumom fresko slikarstva, njegovim ograničenjem raspona i intenziteta tonova. Za razliku od njega, Dučova slika izvedena je temperom na zlatnoj pozadini pa ima sjaj dragog kamenja i blistave boje. Osećamo se tako blizu događajima da nam se čini da učestvujemo u njima, a ne da smo samo daleki posmatrači.



504. Đoto. *Ulazak u Jerusalim.* 1305–1306. Freska. Kapela Arena (Skrovenji) u Padovi

Kako umetnik postiže tako izvanredne efekte? Pre svega time što se prizor zbiva u prednjem planu. Štaviše, on ga prikazuje tako da oko gledaoca bude na nivou donje polovine slike. Tako zamišljamo da smo na istom nivou s naslikanim figurama, iako ih zapravo gledamo odozdo, dok Dučov prizor, naprotiv, gledamo iz „ptičje perspektive".



505. *Unutrašnjost kapele Arena (Skrovenji), Padova, 1305–1306.*

Posledice ovakvog izbora tačke posmatranja zaista su epohalne. U izboru je sadržana svest – u ovom slučaju svest o prostornom odnosu između posmatrača i slike. Dučo zaista ne zamišlja prostor svoje slike kao nastavak posmatračevog prostora. Odatle nam osećaj kao da lebdimo iznad prizora, da ne znamo gde smo. Čak i antičko slikarstvo kad je bilo najviše iluzionističko, davalo je u tom pogledu samo varljivo osećanje kontinuiteta (vidi slike 286 i 290). Đoto nam, naprotiv, kaže gde stojimo. On svojim likovima daje trodimenzionalnu uverljivost koja je tako snažna da nam se čine čvrsti i opipljivi poput skulptura.

Kod Đota upravo figure formiraju prostor slike, a ne arhitektonski okvir. Zbog toga je njegov prostor ograničeniji od Dučovog – dubina mu nije veća od ukupne zapremine tela koja se preklapaju na slici – ali unutar tih granica Đoto je mnogo uverljiviji. Opipljivost njegove umetnosti savremenici su verovatno doživljavali gotovo kao čudo. Upravo su ga zbog tog kvaliteta smatrali ravnim, možda i boljim od najvećih antičkih slikara: njegovi oblici su toliko životni da se mogu zameniti sa samom stvarnošću. Isto tako su značajna kazivanja prema kojima je Đoto tvrdio da je slikarstvo nadmoćnije od skulpture. To nije bila samo



506. Đoto. *Oplakivanje.* 1305–1306. Freska. Kapela Arena (Skrovenji) u Padovi

prazna hvala, jer zaista s Đotom započinje razdoblje koje se u zapadnoj umetnosti može nazvati „epohom slikarstva". Tu prekretnicu simbolično označava godina 1334. kad Đoto dolazi na čelo radionice katedrale u Firenci – čast koja je do tada pripadala samo arhitektima i skulptorima.

Đotov cilj nije bio samo da otelotvori gotičku skulpturu u slikarstvo. Stvarajući iz korena novu vrstu oslikanog prostora, on je ujedno izoštrio svoje osećanje za površinu slike. Kad gledamo neko Dučovo delo (ili delo nekog njegovog antičkog ili srednjovekovnog prethodnika), posmatranje se odvija u etapama. Pogled nam klizi od jedne do druge pojedinosti sve dok ne pregledamo celu površinu. Đoto nas, naprotiv, poziva da jednim pogledom obuhvatimo celinu. Njegovi krupni jednostavni oblici, čvrsto okupljanje figura i mala „dubina pozornice" daju njegovim prizorima unutrašnju osmišljenost na koju dotada još nismo naišli. Obratite pažnju kako je dramatično vertikalna masa grupe apostola (levo) suprotstavljena iskošenosti prema gore gomile koja ga pozdravlja (desno) i kako Hristos sam u sredini stvara most između dve grupe. Što više proučavamo kompoziciju, to više shvatamo njeno dostojanstvo, čvrstoću i jasnoću. Tako je umetnik preoblikovao tradicionalni obrazac Hristovog ulaska u Jerusalim naglasivši svečanost događaja koji vidi kao pobedonosnu povorku Kralja mira.

Posmatrajući samo jedno delo, ne možemo da u potpunosti spoznamo Đotovo majstorstvo kompozicije. Tek kad proučimo niz fresaka iz ciklusa kapele Skrovenji u Padovi, shvatićemo kako je kompozicija svake od njih savršeno prilagođena emocionalnom sadržaju teme. *Oplakivanje Hrista* (slika 506) očigledno je nadahnuto vizantijskim primerima kao što su freske u Nerezima (vidi sliku 343) s kojima se Italija već rano upoznala. Tragika je izražena ritmom crteža i pokretima i izrazom lica učesnika. (Vidi Primarne izvore br. 36, str. 389–390.) Nisko postavljeno gravitaciono središte kompozicije i pogrbljene figure odaju sumornost prizora i pobuđuju naše saosećanje još i pre nego što shvatimo konkretno značenje naslikanog događaja. Đoto izvanredno smelo izražava sleđenu tugu smrtnika nasuprot grozničavim pokretima anđela koji plaču među oblacima: čini se kao da su ljudi na zemlji sputani zajedničkom dužnošću da održe stabilnost kompozicije, dok su mali anđeli, laki i slobodni poput ptica.

I ovde je dramska snaga pojačana jednostavnom pozadinom. Kosina brežuljka je onaj ujedinjujući činilac koji istovremeno usmerava naš pogled prema glavama Hrista i Bogorodice, a oni čine fokus slike. Čak i drvce ima dvostruku ulogu. Njegova ogolelost i izolovanost upućuju na to da čitava priroda učestvuje u Spasiteljevoj smrti. Ali nas



507. Đoto. *Bogorodica na prestolu.* Oko 1310. Tempera na drvetu, 3,3 x 2 m. Ufici, Firenca

i poziva da razmišljamo o još određenijoj simboličnoj poruci jer aludira (kao i Dante u jednom odlomku *Božanstvene komedije*) na Drvo saznanja koje je uvenulo zbog greha Adama i Eve, a koje će Hristova žrtva i smrt oživeti.

Ono što smo rekli o freskama iz kapele Skrovenji u Padovi odnosi se i na sliku *Bogorodica na prestolu* (507), najvažniju od malog broja sačuvanih Đotovih slika na drvetu. Naslikana je u isto vreme kad i Dučova *Majesta*, a poređenje ilustruje razliku između Firence i Sijene. Njena arhitektonska strogost očigledno potiče od Čimabuea (vidi sliku 499), dok same figure odaju ono osećanje mase i zapremine koje smo uočili na freskama u kapeli Arena, kao i osećanje za prostor u slici – i to do te mere da zlatni oreoli izgledaju kao strana tela umetnuta u nju.

Plan prestola temelji se na italijanskoj gotičkoj arhitekturi, a oblikovan je poput niše koja zatvara Bogorodicu s tri strane i tako je „odvaja" od zlatne podloge. Ukrasi sadrže jednu posebnu zanimljivost: površine od raznobojnog mermera na bazi i na četvorolistu zabata. Antički slikari su, doduše, bili razvili veštinu slikanja uverljive teksture mermera (vidi slike 286 i 290), ali se ona ugasila još u doba ranog hrišćanstva. Njena iznenadna pojava ovde pruža konkretne



508. Simone Martini. *Put na Golgotu*. Oko 1340. g. Tempera na drvetu, 25x15,5 cm. Luvr, Pariz

dokaze o Đotovom poznavanju antičkih zidnih slika koje su još mogle da se vide u srednjovekovnom Rimu.

MARTINI. Malo je umetnika u čitavoj istoriji umetnosti koji se po količini inovacija mogu uporediti s Đotom. Nažalost, njegova veličina pretila je da umanji značaj sledećoj generaciji firentinskih slikara četrnaestog veka tako da su svi bili samo sledbenici. U tom pogledu njihovi savremenici iz Sijene bili su srećniji jer tamo Dučo nije imao tako presudan uticaj. Zbog toga su upravo oni a ne Firentinci, učinili sledeći odlučan korak u razvoju italijanskog gotičkog slikarstva. Simone Martini (od oko 1284. do 1344), koji je 1340. g. naslikao malu, ali snažnu sliku *Put na Golgotu* (508), može se smatrati najboljim Dučovim učenikom. Poslednje godine života proveo je u Avinjonu u južnoj Francuskoj, rezidenciji papa u progonstvu koji su tu proveli veći deo četrnaestog veka. Naša slika koja je prvobitno bila deo malog oltara, verovatno je upravo tu naslikana, jer ju je naručio burgundski vojvoda Filip Ćelavi za crkvu kartuzijanskog manastira u Šanmolu.

U sjajnim bojama, a naročito u arhitektonskoj pozadini, još uvek se naslućuje Dučov uticaj (vidi sliku 502). S druge strane, snažno oblikovane figure i njihovi dramatični pokreti i izraz lica odaju Đotov uticaj. Premda Simone Martini baš ne mari za prostornu jasnoću, pokazuje izvanredan dar opažanja. Raznolikost odeće i tipova ljudi, kao i njihova brojnost pobuđuju osećanje prave stvarnosti koja se veoma razlikuje od Dučove liričnosti i Đotove dostojanstvenosti.

BRAĆA LORENCETI. Bliskost sa svakodnevnim životom prisutna je i u delima braće Pjetra i Ambrođa Lorencetija (obojica su umrla 1348. g.?), ali u monumentalnijoj razmeri i uz veće zanimanje za probleme predstavljanja prostora. Najsmeliji prostorni eksperiment jeste Pjetrov triptih iz 1342. g. *Rođenje Bogorodice* (slika 509), gde je naslikana arhitektura usklađena s arhitektonskim raščlanjavanjem okvira tako da se to dvoje sagledava kao jedinstven sistem. Osim tog, soba u kojoj se Bogorodica rađa pruža se preko dva krila triptiha, tj. neprekinuto teče iza stuba koji deli središnji deo od desnog. Na levom krilu prikazano je predvorje koje vodi do prostranog i samo donekle uočljivog arhitektonskog prostora koji podseća na unutrašnjost neke gotičke crkve. Vladanje slikarskim tretiranjem prostora koje je Pjetro Lorenceti ovde pokazao jeste rezultat razvojne linije koja je započela tri decenije ranije Dučovim delom (uporedi sa slikom 502). Ovde, međutim, slikana površina ima obeležja prozora *kroz* koji – a ne *u* kome – uočavamo prostor sličan onom koji poznajemo iz svakodnevice. Pjetrov neverovatni proboj ne može da se protumači samo uticajem Dučovog dela. On je omogućen spajanjem Dučovog *arhitektonskog* i Đotovog *skulptorskog* prostora.

Isti postupak omogućio je Ambrođu Lorencetiju da pred nama razvije pogled na čitav grad Sijenu u svojim freskama koje je između 1338. i 1340. g. radio u Gradskoj većnici u Sijeni (slika 510). (Vidi Primarne izvore br. 47, str. 394.) Ambrođova zidna slika deo je razrađenog alegorijskog programa koji prikazuje suprotnost između dobre i loše gradske uprave. Na slici 510 na desnom zidu vidimo sijensku Opštinu koju vode Vera, Nada i Milosrđe, okružene drugim simboličnim likovima. Kako bi prikazao sređeni život grada-državice, umetnik je morao da ispuni ulice i kuće uzavrelom aktivnošću (slika 511). Užurbana gomila daje građevinskom okviru zapanjujuću realnost upravo zahvaljujući ljudskoj razmeri. Nadesno, izvan gradskih zidina, na fresci *Dobra uprava* vidi se pejzaž Sijene oivičen dalekim planinama (slika 512). To je istinski dočarani pejzaž velike dubine – prvi još od rimskih vremena – a ipak različit od antičkih prethodnika (kao što vidimo na slici 287), s karakterističnom urednošću koja mu daje pripitomljen izgled. Prisustvo ljudi nije slučajno. Oni su potpuno ovladali prirodom, obrađuju brežuljke s vinogradima, dele doline u geometrijske pravougaonike polja i pašnjaka. Na takvoj pozadini Ambrođo posmatra seljake pri sezonskim radovima, beležeći tako karakteristične toskanske seoske prizore koji jedva da su se išta promenili u poslednjih šest stotina godina.



509. Pjetro Lorenceti. *Rođenje Bogorodice.* 1342. Tempera na drvetu, 1,9 x 1,8 m.
Muzej katedrale, Sijena



510. Ambrođo Lorenceti. *Sijenska opština (levo). Dobra uprava* i deo *Dobre seoske uprave (desno).*
1338–1340. Freske u Dvorani mira. Palata Publiko, Sijena



514. Frančesko Traini. *Sinopija,* crtež za *Trijumf smrti* (detalj). Kamposanto, Piza



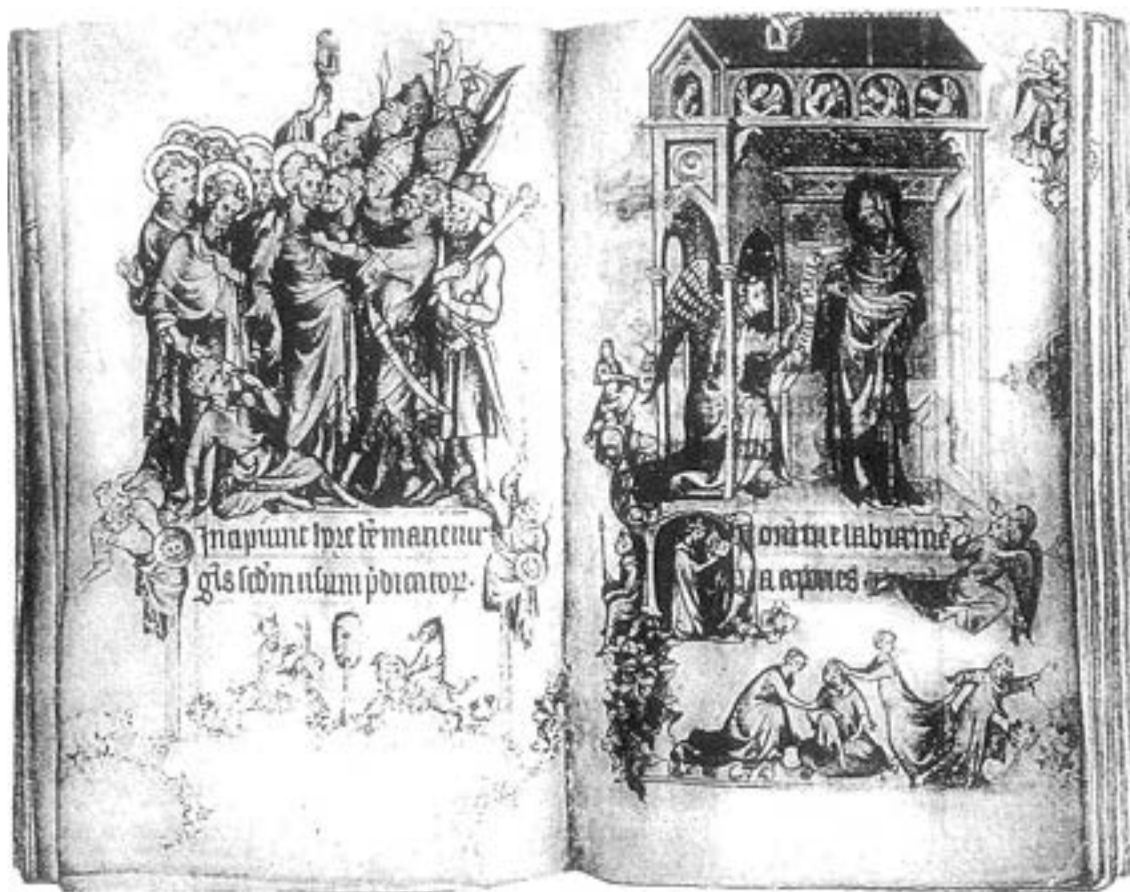
515. Đovani da Milano. *Pijeta.* 1365. Ulje na drvetu, 122 x 57,5 cm. Galerija Akademije, Firenca

FRESKO SLIKANJE. Sinopija nas uvodi u uobičajenu tehniku slikanja fresaka u četrnaestom veku. Kad se prvi sloj maltera (*arriccio ili arricciato*) osuši, zid se podeli na pravougaonike pomoću lenjira ili eksera zabijenih u linije izvučene kredom. Onda se unese crtež retkom oker bojom, a konture se pojačaju ugljenom, posle čega se sinopijom izvedu detalji. U renesansi su sinopije zamenjene crtežima na kartonima izrađenim u ateljeu. Na crtežu se izbodu rupice koje se prenesu na zid prašenjem kredom. U visokoj renesansi konture su se iglom utiskivale kroz papir. Bilo kako da se to izvodilo, svaki pojedini deo zida prekrivao se samo s toliko svežeg maltera (*intonaco*) koliko je bilo potrebno za jedno slikanje, tj. dok malter ne upije boju (neke nerastvorljive boje mogle su da se nanose samo na suv malter, *„a secco"*). Posao je tako tekao iz dana u dan. Kako se slikalo na skelama, radilo se odozgo prema dole, obično u vodoravnim pojasevima. Fresko slikanje je veoma spor postupak koji zahteva, kad je reč o većim projektima, mnogo pomagača.

ĐOVANI DA MILANO. Traini je još sačuvao čvrstu vezu s velikim majstorima druge četvrtine četrnaestog veka. Karakterističniji za toskansko slikarstvo posle crne smrti jesu slikari koji su dostigli zrelost oko 1350. g. ali nijedan od njih ne može da se meri s ranijim umetnicima, o čijim smo delima upravo govorili. U poređenju s njima stil ovih drugih izgleda prilično suvoparan i podložan gotovim rešenjima. Ipak, oni su u svojim najboljim delima uspeli da snažno izraze tmurno raspoloženje tog vremena. *Pijeta* iz 1365. g. (slika 515) Đovanija da Milana (rođen 1346. a umro 1369) ima osećajnost nemačkog *Andahtsbilda* (uporedi sa slikom 479), iako se i na njoj jasno oseća Đotovo nasleđe.

Severno od Alpa

ILUMINIRANI RUKOPISI. Došao je red da se ponovo okrenemo gotičkom slikarstvu severno od Alpa. Ono što se tu događalo u drugoj polovini četrnaestog veka u velikoj meri je određeno uticajem velikih Italijana. Neki dokazi njihovog uticaja mogu se naći još i ranije: takve su *Blagovesti* (slika 516) iz privatnog molitvenika koji je islikao Žan Pisel u Parizu između 1325. i 1328. g. za francusku kraljicu Žanu d'Evre. Stil tih figura još uvek podseća na majstora Onorea (vidi sliku 498), ali fini *grisaj* (*grisaille* – slikanje



516. Žan Pisel. *Izdaja Hrista* i *Blagovesti, Molitvenik Žane d'Evre.* 1325–1328. Tempera i zlatni listići na pergamentu, veličina stranica 8,9 x 6,2 cm. Reprodukcija veća od prirodne veličine. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork. Zbirka Klojsters. Kupljeno 1954.

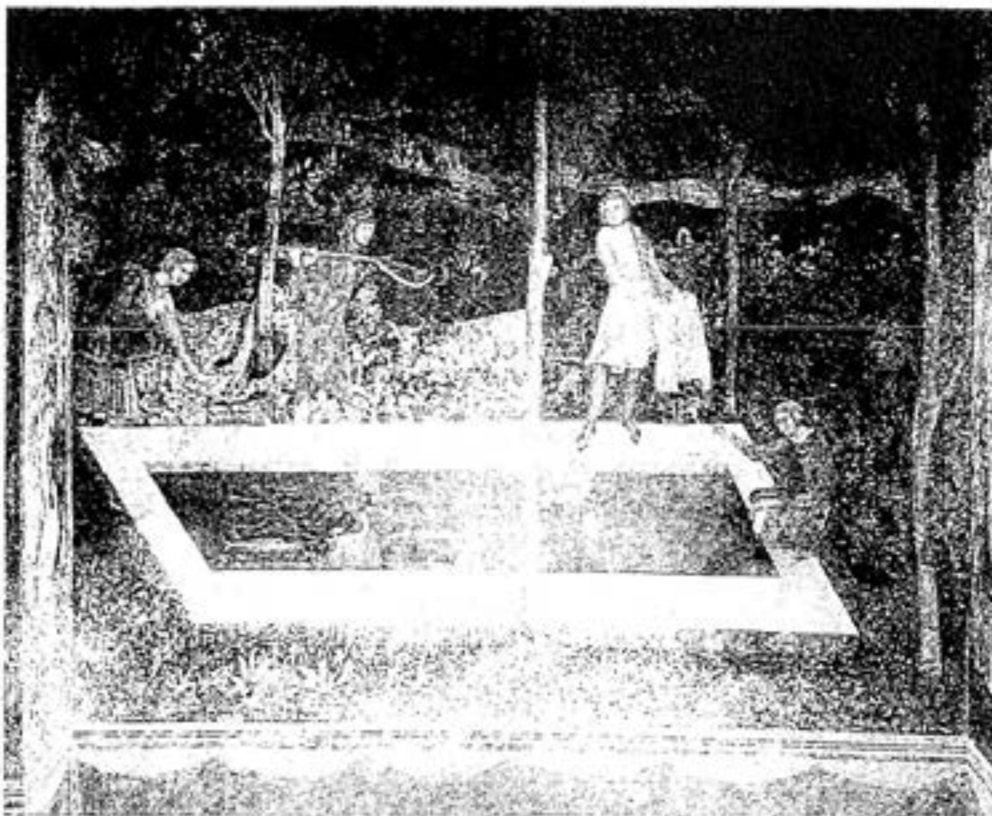
sivom bojom) daje im blagu plastičnost koju drugi umetnici neće koristiti još pedeset godina. To nije jedini Piselov doprinos: njegov enterijer očigledno potiče od Duča (slika 501). Nije trebalo ni dvadeset godina pa da se slava *Majeste* proširi od Toskane do Il de Fransa.

Preuzimajući novu ideju prostora u slici, Pisel je morao da je prilagodi specifičnim obeležjima rukopisne stranice: dasku je mnogo lakše zamisliti i obraditi kao prozor nego stranicu rukopisa. Bogorodičina soba više ne ispunjava čitavu površinu slike. Ona je postala prozračan kavez koji lebdi po praznoj pozadini pergamenta (pogledajte anđela sleva koji ga pridržava) kao i ukrasni okvir, tako da cela stranica pravi skladnu celinu. Istražujući pojedinosti okvira, uviđamo kako njegov veći deo nema nikakve veze s religioznom namenom rukopisa: kraljica koja kleči u velikom slovu D sigurno je Žana d'Evre u molitvi, ali ko je čovek sa štapom pored nje? On kao da sluša svirače na lauti na vreži iznad njega. Stranica je puna drugih čarobnih vinjeta. Zec viri iz svoje rupe ispod devojke sleva, a u lišću koje se prostire do inicijala vidimo majmuna i vevericu.

DROLERIJA. Ovi maštoviti crteži na marginama karakteristični su za gotičke rukopise severne Evrope. Oni su nastali više od sto godina pre Žana Pisela u oblastima oko Lamanša, odakle su se proširili na Pariz i druga središta gotičke umetnosti. (Vidi Primarne izvore br. 49, str. 395.) Teme ukrasnih okvira obuhvataju širok spektar motiva: fantazije, basne i groteskni humor, ali se i izvanredno uočeni prizori iz svakodnevnog života pojavljuju uporedo s religioznim temama. Suština ovih crteža na marginama rukopisa jeste njihova razigranost, a to je područje u kome umetnik uživa neograničenu slobodu. Upravo zahvaljujući toj slobodi (koju možemo da uporedimo sa slobodom koju je tradicionalno uživala dvorska luda), *drolerije* su bile veoma popularne krajem srednjeg veka (*drôlerie* – lakrdija, ludosti, franc.).

Nedužni izgled Piselovih *drolerija* skriva ozbiljne namere. Četiri figure pri dnu stranice igraju igru nazvanu „Žabu u sredinu", koja aludira na Izdaju Hrista na suprotnoj strani. Prepoznaćemo vezu ovog dramatičnog prizora s mozaicima u crkvi San Apolinare Nuovo (vidi sliku 309). Ispod *Izdaje* nalaze se dva viteza na kozama koji napadaju bure. Ta slika nije samo ruganje viteštvu nego cilja i na Hrista koji je „žrtveno jagnje" i na Longina koji će ga probosti kopljem.

FRESKE I SLIKE NA DRVETU. Kako se približavamo sredini četrnaestog veka, italijanski uticaj na gotičko slikarstvo severa postaje sve jači. Ponekad se taj uticaj prenosio preko italijanskih umetnika koji su radili u severnim zemljama, kao što je na primer, Simone Martini (vidi stranicu 370) radio u papskoj palati u Avinjonu (slika 517).



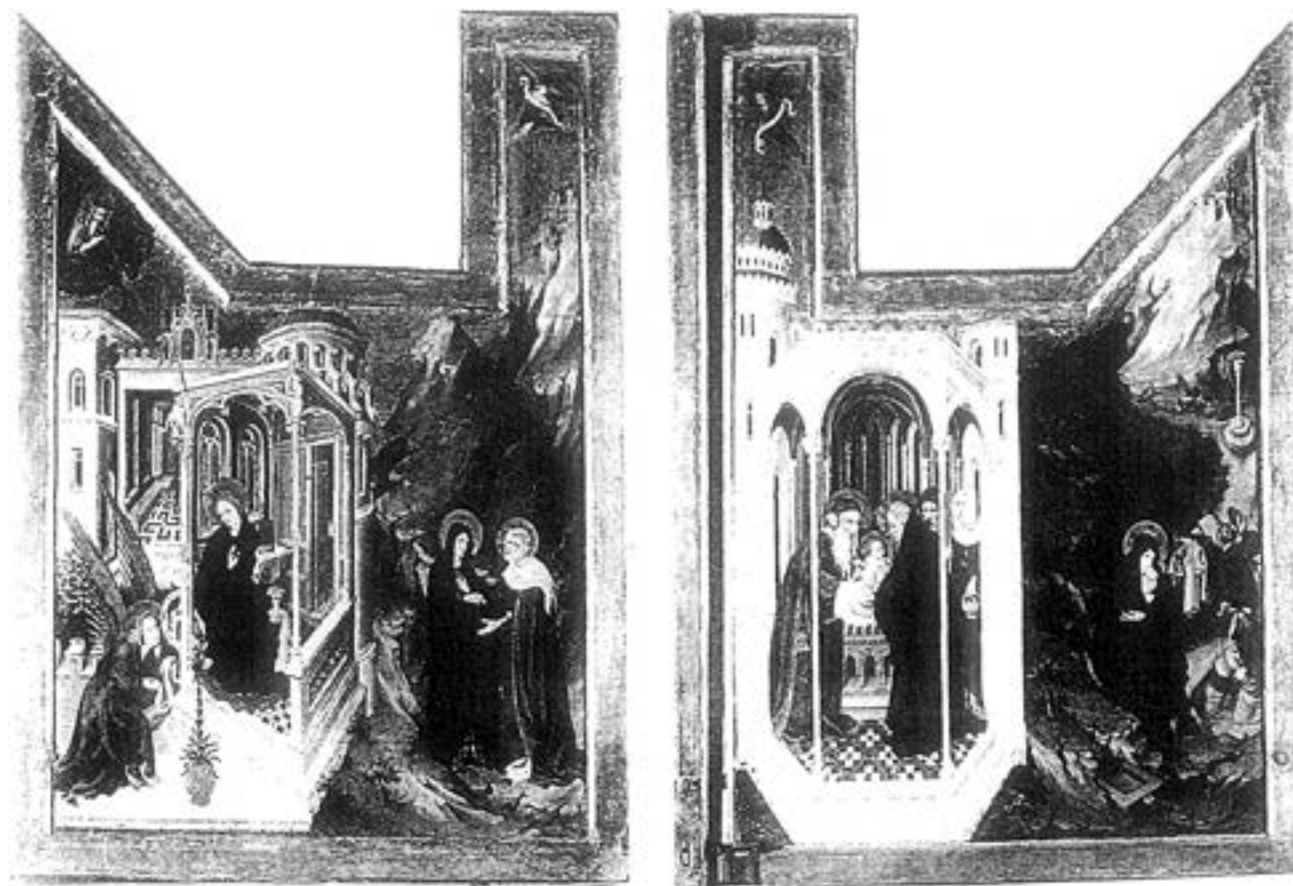
517. Italijanski sledbenik Simonea Martinija (Mateo Đovaneti)? *Prizori iz seoskog života* (detalj). Oko 1345. Freska u papskoj palati u Avinjonu

Jedno od žarišta italijanskog uticaja bila je češka prestonica Prag, i to zahvaljujući caru Karlu IV (1316–1378), najznačajnijem vladaru posle Karla Velikog. Karlo je dobio odlično obrazovanje u Parizu na francuskom dvoru Karla V čijom se ćerkom oženio i u čiju se čast odrekao imena Vaclav. Vratio se u Prag gde je 1367. nasledio oca na češkom prestolu. Kao rezultat Karlove povezanosti s papom Klementom VI koji je bio u izgnanstvu u Avinjonu, Prag je postao nezavisna nadbiskupija. Zahvaljujući intervenciji pape Klementa, Karla su nemački izborni knezevi 1349. u Ahenu proglasili za cara Svetog rimskog carstva. Ta titula potvrđena je krunisanjem u Milanu i Rimu šest godina kasnije. Za uzvrat Karlo je podržao papu Urbana V u njegovim nastojanjima da se vrati u Rim (1367).

Kao i Karlo Veliki pre njega, tako je i Karlo IV nastojao da svoju prestonicu učini središtem učenosti, pa je 1348. g. osnovao univerzitet po uzoru na onaj u Parizu privukavši mnoge najsjajnije duhove tadašnje Evrope. Postao je pokrovitelj umetnosti koju je podupro osnivanjem umetničkog ceha. Prag se ubrzano razvijao u međunarodno kulturno središte koje je moglo stajati uz bok Parizu. Na Karla je, međutim, najsnažniji utisak ostavila umetnost koju je video prilikom svoje dve posete Italiji. (Zna se da je naručio dela više italijanskih slikara.) Tako *Smrt Bogorodice* (slika



518. Češki majstor. *Smrt Bogorodice.* 1355–1360. Tempera na drvetu, 100 x 71 cm. Muzej likovnih umetnosti, Boston
Fond Vilijama Fransisa Vardena. Fond Seta K. Svicera. Zbirka Henrija K. i Marte B. Ejndžel. Zbirka Džulijane Čejni Edvards. Poklon Martina Brimera i gde Frederik Frotingam (zamenom)



519. Melhior Broderlam. *Blagovesti* i *Poseta; Prikazivanje u hramu* i *Bekstvo u Egipat.* 1394–1399. Tempera na drvetu, svaka 167 x 125 cm. Muzej likovnih umetnosti, Dižon, Francuska

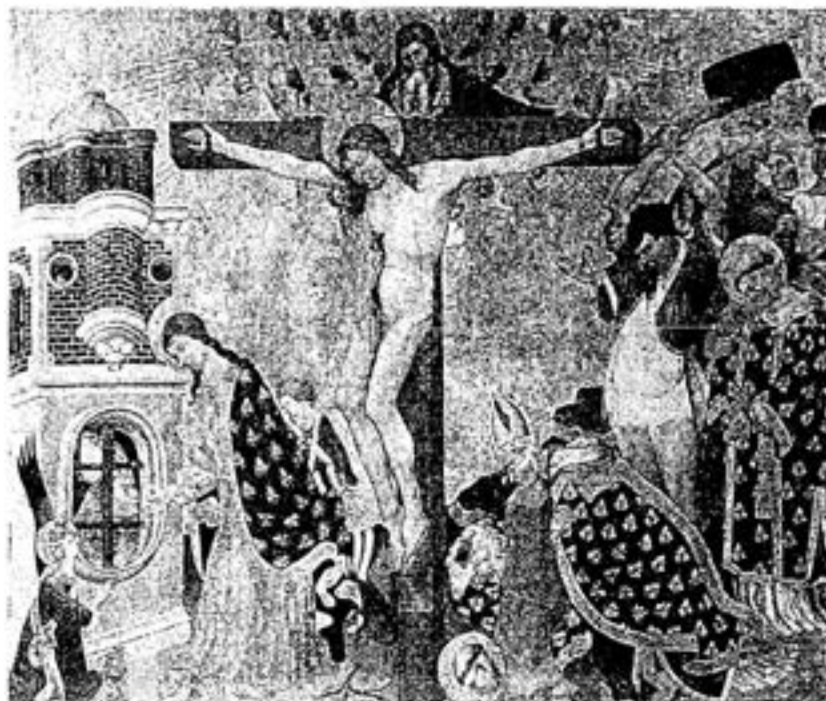
518), koju je naslikao jedan češki majstor između 1355. i 1360. podseća na ostvarenja velikih slikara iz Sijene. Bogatstvo boja podseća na Simonea Martinija, koji je, prisetimo se, radio u Avinjonu. Pažljivo raščlanjen unutrašnji prostor vodi trag do dela kao što je *Rođenje Bogorodice* Pjetra Lorencetija, ali mu nedostaje širina italijanskih uzora. Italijanske su i snažno modelovane glave i preklapanje figura koje naglašava trodimenzionalnost kompozicije, ali postavlja i nezgodno pitanje šta da se radi s oreolima. (I Đoto je, kao što se sećamo, imao isti problem sa svojom *Bogorodicom na prestolu,* slika 507.) Ipak, slika češkog majstora nije samo odraz italijanskog slikarstva. Pokreti i izraz lica odaju snažnu osećajnost koja predstavlja najlepše nasleđe gotičke umetnosti severa. U tom pogledu naša slika je mnogo srodnija s reljefom *Smrt Bogorodice* (slika 470) s katedrale u Strazburu, nego bilo s kojim italijanskim slikarskim delom.

Međunarodni gotički stil

BRODERLAM. Uoči 1400. godine prožimanje severne i italijanske tradicije urodilo je jedinstvenim stilom po čitavoj zapadnoj Evropi. Taj *internacionalni gotički stil* nije se ograničio na slikarstvo – isti termin već smo upotrebili govoreći o skulpturi – ali su slikari očigledno imali glavnu ulogu u njegovom širenju i razvijanju. Među najznačajnijim bio je Melhior Broderlam (deluje oko 1387. do 1409), Flamanac koji je radio za dvor burgundskog vojvode u Dižonu, gde je mogao da vidi *Put na Golgotu* Simonea Martinija (slika 508). Dva krila za oltar svetilišta (slike na drvetu) oslikao je Broderlam između 1394. i 1399. g. za kartuziju u Šanmolu (slika 519). (Unutrašnji deo sastoji se od vrlo razrađenog reljefa Žaka de Berzea, a prikazuje Poklonjenje mudraca, raspeće i polaganje u grob.) Svako krilo sastavljeno je zapravo od dve slike u jednom okviru. Pejzaž i arhitektura prikazani su jedno kraj drugog, iako se umetnik trudio da nas uveri da se predeo širi oko zgrade.

U poređenju sa slikama Pjetra i Ambrođa Lorencetija, Broderlamov prostor ostavlja utisak naivnosti na mnogo načina. Arhitektura liči na kuću za lutke, a detalji pejzaža nisu u istoj razmeri s figurama. Ipak, te slike izražavaju mnogo dublje osećanje prostora nego što smo nalazili u ranijim slikama severne Evrope. Razlog za to je finoća modelovanja. Blago zaobljeni oblici i tamne baršunaste senke stvaraju osećanje svetlosti i prozračnosti koje nadoknađuju nedostatak dimenzija ili perspektive. Nežan slikarski kvalitet obeležava *internacionalnu gotiku.* Prepoznajemo je i u širokoj, slobodnoj odeći i talasastim izvijenim naborima koji nas podsećaju na Slutera i Gibertija (vidi slike 481 i 492).

Ove slike ilustruju još jedno obeležje međunarodnog gotičkog stila: to je „realizam u pojedinostima". To je isti onaj realizam koji smo prvo sreli u gotičkoj skulpturi (vidi sliku 474), a kasnije na marginama rukopisa (*drôleries).* Prepoznajemo ga i u pažljivo naslikanom lišću i cveću



520. Žan Maluel i Anri Belšoz. *Mučeništvo sv. Denija i Sv. trojstvo.* Oko 1415. Tempera na drvetu, 1,61 x 2,1 m. Luvr, Pariz

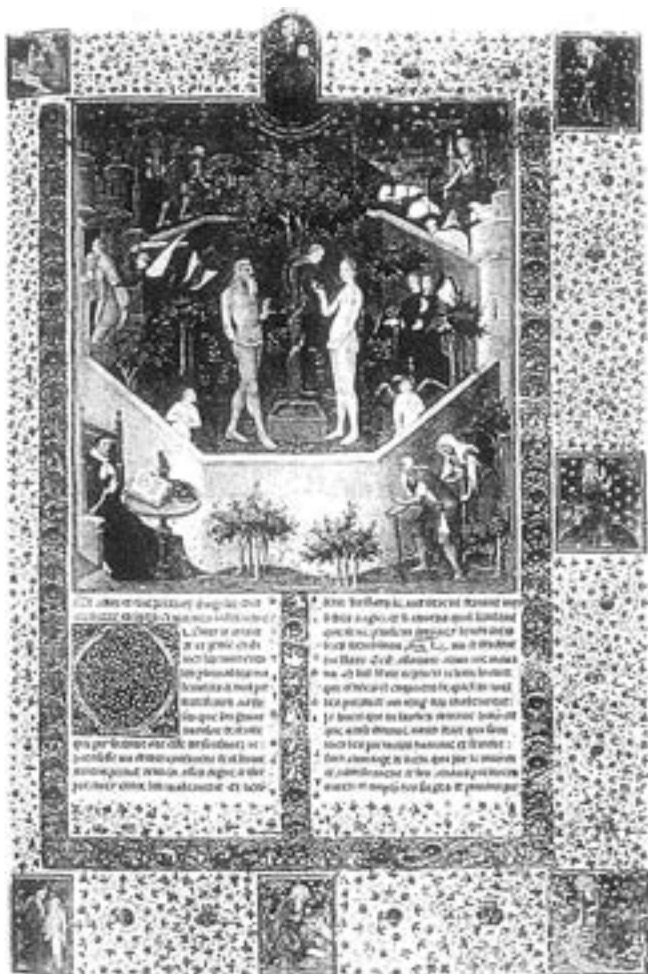
zatvorenog vrta sleva, u jasnom razlikovanju gotičkog predvorja od romaničkog hrama. Nalazimo ga i na desnoj slici u divnom magarcu (očigledno slikanom prema živom primerku) i u seljačkoj prilici sv. Josifa koji izgleda i ponaša se kao prost seljak, čime ističe otmenu aristokratsku lepotu Bogorodice. To preterano usredsređivanje na pojedinosti daje Broderlamovom delu izgled uveličane minijature, iako je slika viša od 150 cm.

Raspon tema u doba *internacionalne gotike* treba povezati s povećanjem broja simbola. Na levoj slici, na primer, ljiljan označava Bogorodičino devičanstvo, a istu ulogu ima ograđeni vrt kraj nje; suprotstavljanje gotike i romanike metafora je za Stari i Novi zavet. Ova važna linija razvoja krči put dramatičnoj razradi simboličnih značenja do koje će doći samo dvadeset pet godina kasnije kod Majstora iz Flemala.

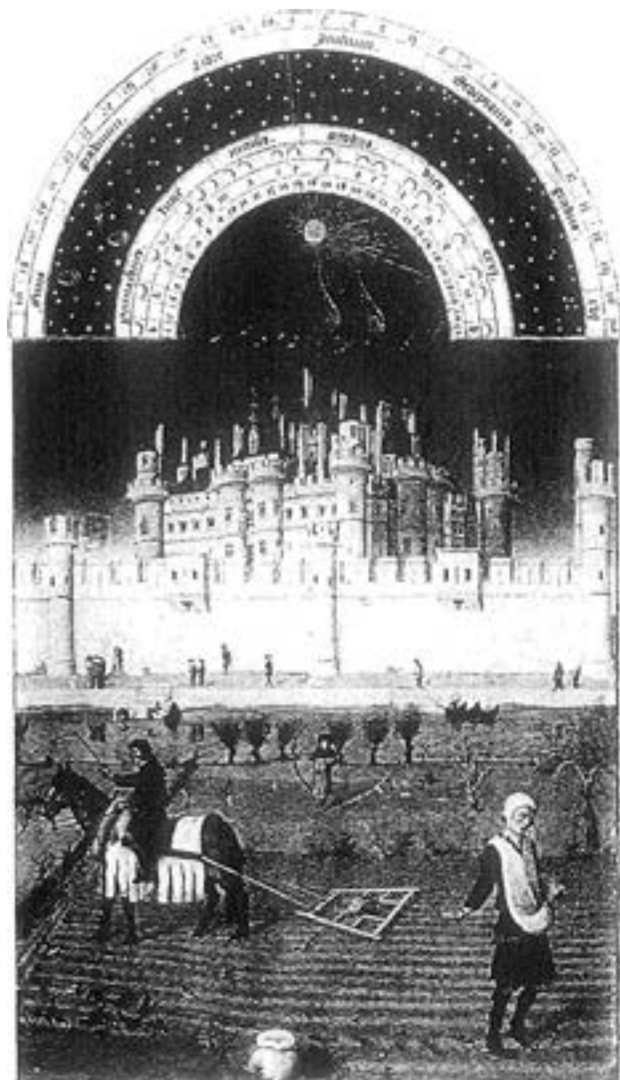
MALUEL I BELŠOZ. Još je monumentalnije nešto kasnije delo *Mučeništvo sv. Denija* (slika 520), takođe iz kartuzije u Šanmolu, koje je verovatno započeo dvorski slikar Žan Maluel (radio od 1386. do 1415), a završio posle njegove smrti njegov naslednik Anri Belšoz (umro između 1440. i 1444), koji se takođe rodio u Nizozemskoj. Tema slike je jedinstvena: ona poistovećuje mučeništvo sv. Denija s raspećem. Na levoj strani sam Hristos daje poslednje pomazanje Deniju, dok na desnoj strani vidimo odsecanje glave svetitelju i njegovim drugovima. Maluel je oslikavao i rukopise, ali u duši je očigledno bio slikar na drvetu. Premda se čudno umanjeni zatvor čini kao da potiče iz oslikanog rukopisa, figure u sebi ujedinjuju tipičnu francusku ljupkost s masivnošću tela što može da vodi poreklo jedino iz italijanske umetnosti (uporedi sa slikom 515). Snažne figure je verovatno izveo Belšoz, mada je veća razlika u temperamentu prikazanih figura nego u samom stilu.

MAJSTOR IZ BUSIKOA. Uprkos sve većoj važnosti slikanja na drvetu, iluminiranje knjiga i dalje je u severnoj Evropi predstavljalo dominantan vid slikarstva u razdoblju *internacionalne gotike.* Među najboljim iluminatorima na francuskom dvoru bio je nepoznati umetnik koji je ukrasio molitvenik maršala De Busikoa između 1408. i 1410. g. (slika 521). Ovde se ispunilo obećanje Broderlamovih slika, tj. predeo i građevine skladno su objedinjeni unutar dubokog prostora ispunjenog vazduhom. Sada se mogu naslikati čak i tako nematerijalne stvari kao što je zvezdano nebo. Obratite pažnju na nebo koje postaje sve svetlije kako se spušta prema horizontu – jer to je najraniji primer vazdušne perspektive. Svaka pojedinost, bila ona božanskog ili prirodnog porekla, naslikana je kao da je reč o čudesnom otkrovenju. Taj odnos prema stvarima – koji potiče od sv. Avgustina koji je smatrao da je zemaljsko carstvo samo metafora onog duhovnog – znači odlučan zaokret koji vodi prema poznogotičkoj umetnosti.

BRAĆA IZ LIMBURGA. *Međunarodni gotički stil* dostigao je vrhunac raskošnim molitvenikom (časoslovom) *Prebogati časovi vojvode od Berija (Les Très Riches Heures du Duc de Berry),* koji je naslikan za burgundskog vojvodu, kraljevog brata, vojvodu od Berija, čoveka izuzetnog značaja i najvelikodušnijeg pokrovitelja umetnosti tog doba. Umetnici su bili Flamanci Pol de Limburg i njegova dva brata. I oni su se, poput Slutera i Broderlama, početkom veka doselili u Francusku, a na dvor ih je doveo njihov ujak – niko drugi već Žan Maluel. Najverovatnije su posetili i Italiju, jer u



521. Majstor iz Busikoa. *Adam i Eva,* iz Busikoovog *Molitvenika,* Đovani Bokačo. Pariz, oko 1415. 42,5 x 29,3 cm
Muzej Pola Getija, Los Anđeles



522. Braća Limburg. *Oktobar* iz molitvenika *Prebogati časovi vojvode od Berija.* 1413–1416, 22,5 x 13,7 cm.
Muzej Konde, Šantili, Francuska

njihovim delima nalazimo brojne motive pa i kompozicije pozajmljene od velikih toskanskih majstora.

Najvrednije stranice molitvenika *Prebogati časovi vojvode od Berija* jesu one posvećene kalendaru s razrađenim prizorima života ljudi i prirode iz meseca u mesec. Takvi ciklusi, koji se obično sastoje od 12 pojedinačnih figura koje obavljaju odgovarajući sezonski posao, u srednjovekovnoj umetnosti bili su uobičajeni (uporedi sa slikom 474). Žan Pisel ukrasio je margine stranica kalendarom, naglašavajući, osim samih radova, i promenljive vidove prirode. Braća Limburg ujedinila su sve te elemente u niz panoramskih slika života u prirodi.

Ilustracija meseca oktobra (slika 522) prikazuje sejanje ozime pšenice. Vedar je i sunčan dan pa figure bacaju na zemlju naglašeno jake senke – prvi put posle antike. Divimo se obilju realističnih detalja kao što je poljsko strašilo u srednjem planu ili otisci stopala sejača na sveže uzoranom polju. Sejač je važan iz drugih razloga. Njegova pocepana odeća i nesrećan izraz lica više su od običnog opisa. Premda je gotička umetnost često karikirala seljake, ovaj portret je neverovatno saosećajan, a takav se stav vidi u čitavom molitveniku. Seljak je trebalo da bude prikazan kao jadan, da bi podstakao našu svest o bednom seljačkom životu nasuprot životu aristokratije koju simbolizuje divan dvorac uz obalu reke u daljini. (Dvorac je, prisetimo se, „portret" gotičke kraljevske palate Luvra, najraskošnije građevine svoje vrste tog vremena; vidi str. 335–336.)

ZEST. Međunarodni gotički stil iz Francuske i Češke proširio se do Nemačke pre svega Rajnom i Dunavom, dok se napokon linije širenja nisu sastale u Kelnu i obližnjoj Vestfaliji. Najveći predstavnik tog lokalnog stila bio je Konrad fon Zest (radio između 1394. i 1422) iz Dortmunda. Njegova oltarska slika u Vildungu (523) prava je međunarodna mešavina elemenata iz čitave Evrope. *Raspeće* se može povezati s Dučovim *Majesta* oltarom, a taj uticaj dopro je do njega preko Pariza koji je ostavio trag na otmenim likovima Hrista i Bogorodice. Njen bol je blag i lirski, za razliku od teskobnog očaja sv. Jovana koji stoji iza nje. Raskošno odevena gomila levo od Hrista u pravom



523. Konrad Zest. *Oltarna slika u Vildungenu.* 1403? Visina 2 m. Crkva u Bad Vildungenu u Nemačkoj

smislu je zla, pa suprotnost između dve grupe ne može biti rečitija. Slike sa strane potpuno potiču iz češke umetnosti. Prenatrpane su likovima i imaju dramatičnost koja je isključivo nemačka, ali i rafiniranost koja je oznaka *međunarodnog stila* u celini.

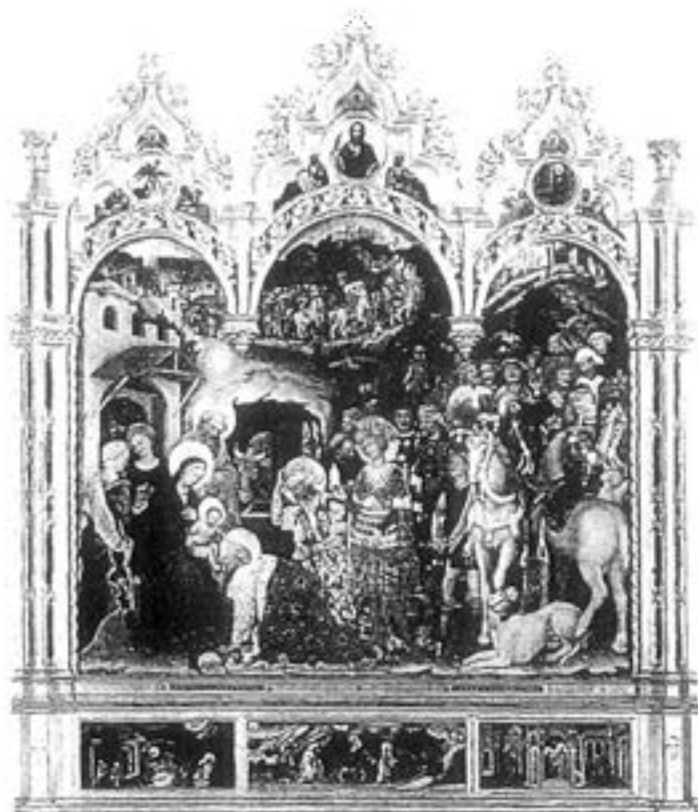
MAJSTOR FRANKE. Snažna izražajnost dostiže vrhunac u slikama majstora Frankea, Nizozemca koji je verovatno radio u Parizu i Vestfaliji pre nego što se nastanio u Hamburgu kao dominikanski kaluđer. Slika *Hristos nosi krst* (524) na oltaru Englandfarer, završena 1424. godine, poseduje onu istu fizičku surovost na koju smo naišli u *Judinom poljupcu* (slika 477) majstora iz Naumburga, ali ovde ima i izražajne žestine koja nas navodi da osetimo svu veličinu patnje Isusa Hrista prepuštenog opakoj gomili okrutnih ljudi. Sve do Hijeronimusa Boša, gotovo stotinu godina kasnije, nećemo se susresti s tako sveopštim osećanjem zla. Ipak, tužna lica sleva upućuju na to da je majstor Franke i dalje povezan s elegantnim *stilom međunarodne gotike.*

ĐENTILE DA FABRIJANO. Italija je *internacionalnoj gotici* dala više nego što je od nje primila, ali ni ovo poslednje nije zanemarljivo. Oltarska slika s tri kralja i njihovom svitom Đentila da Fabrijana (od oko 1370. do 1425; slika 525), najvećeg italijanskog slikara *međunarodnog stila,* pokazuje da je on poznavao dela braće Limburg. Draperija je isto tako živopisna, nabori isto tako bogati i meko zaobljeni kao i u severnom slikarstvu. Sveta porodica sleva kao da je u opasnosti da bude preplavljena svečanošću povorke koja se sliva s brda u daljini. U prvom planu je desetak i više izvrsno naslikanih životinja, i to ne samo onih nama dobro poznatih nego i leoparda, kamila i majmuna. (Takva stvorenja rado su skupljali vladari tog doba, od kojih su mnogi držali privatni zoološki vrt.) Istočnjačko poreklo trojice mudraca još više naglašavaju mongolske crte lica nekih iz njihove pratnje. Ali nisu te egzotične pojedinosti ono što obeležava našu sliku kao delo italijanskog slikara već nešto sasvim drugo: razvijeno osećanje za težinu, za fizičku supstancu, koje ne možemo naći kod severnih predstavnika *internacionalne gotike.*



524. Majstor Franke. *Hristos nosi krst.* S oltara u Englandfareru. 1424. Daska, 99 x 88,9 cm. Umetnička galerija, Hamburg

Premda ima smisla za pojedinosti, Đentile je očigledno umetnik koji je navikao da izrađuje slike velikih dimenzija, a ne da ukrašava rukopise. Slike na podnožju glavnog prizora oltara („predele") imaju određenu monumentalnost uprkos malim dimenzijama. Đentile je potpuno upoznao umetnost Sijene. Tako je *Bekstvo u Egipat* na središnjoj slici srodno freskama Ambrođa Lorencetija u većnici u Sijeni (slika 510), *Prikazivanje u hramu* nadesno srodno je jednom drugom prizoru istog umetnika koji je, takođe, u krajnjoj liniji uticao na Broderlamovo slikarstvo. Uz sve to,



525. Đentile da Fabrijano. *Poklonjenje mudraca.* 1423. Ulje na drvetu. 3 x 2,8 m. Ufici, Firenca



526. Đentile da Fabrijano. *Rođenje Hristovo* s oltarske slike (predele) *Poklonjenje mudraca.* 1423. 31 x 75 cm. Ufici, Firenca.

ta dela pokazuju da je i Đentile ovladao finim slikarskim efektima minijaturista i da ih je mogao koristiti kad god bi to poželeo.

Iako Đentile nije bio prvi slikar koji je slikao noćne prizore, onaj u *Rođenju Hristovom* na levoj strani (slika 526) delimično se zasniva na viziji koju je imala švedska princeza sv. Brigita u Vitlejemu pa ima još nedostignut nivo poetične intimnosti. Čitava slika odaje neko novo osećanje svetlosti kao nezavisnog činioca odvojenog od oblika i boje, koji smo prvi put primetili na stranici koja prikazuje Oktobar u molitveniku *Prebogati časovi vojvode od Berija.* Iako je glavni izvor svetlosti božanska emanacija novorođenčeta („svetlosti sveta") i anđela koji nose radosnu vest pastirima u polju, njihov utisak je tako prirodan kao da Bogorodica kleči kraj vatre. (Obratite pažnju na jake senke.) Ipak, taj novi svet umetničkih mogućnosti do kraja će istražiti tek dva veka kasnije – i to niko drugi nego umetnici sa Severa.

Primarni izvori uz Drugi deo

Ovo je izbor odlomaka iz savremenih prevoda izvornih tekstova pesnika, istoričara, verskih ličnosti i umetnika od ranohrišćanskog i vizantijskog perioda do srednjeg veka. Citati su dodatak osnovnom tekstu. Potpuni podaci o navodima nalaze se u bibliografiji na kraju knjige.

20
Biblija, Izlazak 20:1-5

Izlazak, *druga knjiga Starog zaveta, jedna je od pet knjiga pripisanih Mojsiju (tih pet knjiga ili Petoknjižje čine jevrejsku Toru).* Izlazak *pripoveda o odlasku Jevreja iz Egipta u trinaestom veku pre n. e. U 20. poglavlju Bog se obraća Mojsiju na brdu Sinaju i daje mu* Deset zapovesti. *Druga zapovest odnosi se na slike.*

Tada reče Bog sve ove reči govoreći:
2 Ja sam Gospod Bog tvoj, koji sam te izveo iz zemlje Misirske, iz doma ropskoga.
3 Nemoj imati drugih bogova uza me.
4 Ne gradi sebi lika rezana niti kakve slike od onoga što je gore na nebu ili dolje na zemlji, ili u vodi ispod zemlje.
5 Nemoj im se klanjati niti im služiti.

(Prevod: Đura Daničić)

21
Papa Grgur I (vladao od 590. do 604. godine) Iz pisma biskupu Serenu iz Marselja

Biskup Seren iz Marselja okomio se na preterano obožavanje slika u svojoj crkvi pa ih je uništio. U ovom pismu iz 600. godine papa Grgur Veliki kori biskupa podsećajući ga da slike služe prosvetljenju onih koji ne znaju da čitaju. To je tokom čitavog srednjeg veka ostalo uobičajeno sredstvo odbrane figurativnog slikarstva i skulpture u okviru zapadne crkve.

Do nas je dopro glas... da ste uništili slike svetaca uz opravdanje da se ne smeju obožavati. Od srca odobravamo to što ne dopuštate da se obožavaju, ali vas korimo što ih uništavate... Jedno je klanjati se slikama, a pomoću njih poučavati ono što treba da se obožava sasvim je nešto drugo. Ono što je prosvetljenima Sveto pismo to su nepismenima slike, jer preko njih uče ono što moraju da prihvate; iz njih čitaju ono što ne umeju iz knjiga. To važi posebno za pagane. A vama koji živite među paganima ne priliči da svojom pravednom revnošću sablažnjavate divljake. Zato niste smeli da uništavate ono što je stavljeno u crkvu radi pouke neprosvetljenih duhova a ne radi obožavanja. Tradicija s razlogom dopušta da se dela svetaca prikazuju slikom i izlažu na svetim mestima.

22
Liber Pontificalis (Knjiga o papama), iz životopisa pape Silvestra I

Ovaj tekst je službena istorija rimskih papa od vremena sv. Petra (umro 64. g.) do dvanaestog veka. Životopisi prvih papa sastavljeni su na osnovu arhivskih dokumenata, kao što je i ovaj popis poklona koje je car Konstantin darovao staroj crkvi sv. Petra za vreme pape Silvestra I (314–332). I sledeći papa i drugi crkveni velikodostojnici dobijaće obilje carskih darova, pa će to postati uobičajena praksa.

Konstantin Avgust sagradio je baziliku blaženog Petra, apostola... i u nju položio kovčeg s telom svetog Petra; kovčeg je sa svih strana optočen bronzom... Na njega je postavio porfirne stubove kao ukras i druge spiralne stubove koje je doneo iz Grčke. U bazilici je sagradio zasvođenu apsidu koja sija od zlata, a preko tela sv. Petra, preko bronze u koju je zatvoreno, stavio je krst od najčistijeg zlata... Poklonio je i 4 mesingana svećnjaka sa srebrnim likovima apostola... 3 zlatna putira... 20 srebrnih putira... 2 zlatna pehara... 5 srebrnih pehara... zlatni diskos s malom kulom od čistog zlata i s golubicom... zlatnu krunu, veliki svećnjak sa 50 delfina... 32 srebrne svetiljke za baziliku s delfinima, 30 srebrnih svetiljki za desnu stranu... pa i sam oltar od pozlaćenog srebra, ukrašen dragim

kamenjem s obe strane (400 komada dragog kamenja)... kadionicu za tamjan od čistog zlata ukrašenu dragim kamenjem sa svih strana.

23

Prokopije iz Cezareje
(šesti vek)
Iz knjige *O Građevinama*

Prokopije je bio hroničar vladavine cara Justinijana. Napisao je knjigu (oko 550. g.) o utvrđenjima, vodovodima, crkvama i drugim javnim građevinama koje je Justinijan podizao po Vizantijskom carstvu. Knjiga počinje najvećom od njih, a to je Sveta Sofija (slike 326–328).

Car je, ne mareći za troškove, pozvao zanatlije iz čitavog sveta. Upravo je Antemije iz Trala, najučeniji čovek u struci nazvanoj tehnika... pothranjivao carev žar. Upravljao je radom graditelja i unapred pripremao nacrte za ono što će se graditi. Radio je zajedno s drugim inženjerom po imenu Isidor iz Mileta...

Tako je crkva postala prizor velike lepote, zadivljujuća onima koji je gledaju i neverovatna onima koji o njoj slušaju... Ona prefinjeno sjedinjuje masu sa skladnim proporcijama, bez preteranosti i bez nedostataka, s tim što je velelepnija od običnih građevina, a mnogo skladnija od onih koje su preterano glomazne; ona je prepuna raskošne sunčeve svetlosti. Čini se kao da unutrašnji prostor nije osvetljen suncem spolja, već da crkva zrači iznutra, toliko je obilje svetlosti koje preplavljuje svetilište... U sredini crkve uzdižu se četiri ljudske tvorevine koje nazivamo stubovima: dva na severu i dva na jugu... a između svakog para tih velikih stubova nalaze se po četiri okrugla stuba. Ta četiri stuba dosežu do velike visine... Mogli biste pomisliti da se radi o strmim planinskim vrhovima. Na njih su naslonjena četiri luka koji prave pravougaonik. Njegovi krajevi spojeni su i učvršćeni na vrhovima stubova, a ostali deo izdiže se do zastrašujuće visine. Naime, dva luka, jedan koji gleda na stranu na kojoj sunce izlazi i drugi na onu na kojoj zalazi, slobodno vise nad prazninom, dok ostali imaju pod sobom neku konstrukciju i prilično visoke okrugle stubove. Nad lukovima se uzdiže konstrukcija u obliku kruga... Iznad tog kruga nalazi se velika polukružna kupola koja čini građevinu veoma lepom. Ne izgleda kao da počiva na čvrstim kamenim zidovima, nego da visi s neba na zlatnim lancima natkriljujući prostor. Svi ti elementi tako divno sklopljeni u vazduhu, viseći jedan na drugom i oslanjajući se samo na one delove koje dodiruju, prave jedinstven i neverovatan sklad, a ipak ne dopuštaju posmatračima da duže odmore pogled na bilo čemu, jer svaki detalj privlači pogled na sebe. Tako naš pogled stalno šeta unaokolo, a posmatrači ne mogu da izdvoje nijedan element kojem bi se divili više nego ostalima. Ma kako usredsredili pažnju na ovu ili onu stranu, oni sve ispituju skupivši obrve, jer ne mogu da shvate to majstorstvo pa odlaze zadivljeni zapanjujućim prizorom.

24

Sv. Teodor Studit
(759–826. g.)
iz *Drugog i trećeg pobijanja ikonoboraca*

Teodor iz Studitskog manastira u Carigradu bio je glavni branilac ikona od njenih protivnika. Pobijao je njihove optužbe o idolopoklonstvu, analizirajući kako slika jeste a kako nije istovetna sa osobom koju prikazuje (s prototipom). Neki njegovi dokazi odraz su neoplatonske teorije koju je izneo Plotin, a koja tvrdi da je svet čula emanacija povezana s božanskim svetom.

Sveti Vasilije (Vasilije Veliki, od oko 329. do 379. g.) kaže: „I careva slika naziva se 'carem', pa ipak ne postoje dva cara niti je careva moć podeljena, a njegova slava rascepljena. Baš kao što su moć i vlast koje nama vladaju jedinstvene, tako je i slavljenje koje im upućujemo jedinstveno, a ne mnogostruko. Zato čast koju iskazujemo slici prelazi i na osobu"... Na isti način možemo reći da se slika Hrista takođe naziva „Hristom" ali ne postoje dva Hrista; ni u tom slučaju moć nije podeljena niti je slava rascepljena. Čast koja se ukazuje slici s pravom prelazi na prototip"...

Svaka slika ima određen odnos prema arhetipu; prirodna slika ima prirodan odnos, a umetnička slika umetnički. Prirodna slika je istovetna i po svojoj suštini i po sličnosti s onim čiji otisak nosi: tako je Hristos identičan s Ocem u pogledu božanskih, a s Majkom u pogledu ljudskih osobina. Umetnička slika isto je što i arhetip po svojoj sličnosti, ali je različita po svojoj suštini, poput Hrista i njegove slike. Zato postoji umetnička slika Hrista s kojom njegov lik uspostavlja odnos...

Mi ne poštujemo suštinu slike nego oblik prototipa koji je u nju utisnut, jer suština slike nije za poštovanje. Ni materija nije za poštovanje, već se prototip poštuje zajedno s oblikom, a ne sa suštinom slike...

Ako svako telo prati njegova senka – a niko pri zdravoj pameti ne može reći da telo nema senke – pa u telu sagledavamo senku koja ga prati, a u senci telo koje

prethodi, tako niko ne može reći da Hristos nema lik ako poseduje telo karakterističnog oblika; u Hristu vidimo njegovu predstavu koja je duboko u njemu prisutna, a u predstavi Hrista jasno je vidljiv njegov prototip...

Mi uvek možemo da vidimo Hristovu predstavu, čak i pre nego što je ona umetnički načinjena, već po njenom potencijalnom postojanju; kao što, na primer, vidimo senku koja uvek potencijalno prati telo čak i kad mu svetlost nije odredila oblik. Na taj način nije nerazumno ubrojiti Hrista i njegovu predstavu među one stvari koje postoje istovremeno...

Zato, ako Hristos ne može da postoji ukoliko njegova predstava potencijalno ne postoji i ako i pre nego što je slika umetnički proizvedena ona uvek postoji u prototipu – tada svako ko ne priznaje da u njemu poštujemo njegovu predstavu ugrožava poštovanje samog Hrista.

25
Nikola Mesarit
(od oko 1163. do posle 1214)
Iz *Opisa crkve Svetih apostola*

Crkvu Svetih apostola u Carigradu koja je srušena u petnaestom veku, ukrasio je mozaicima u dvanaestom veku umetnik po imenu Eulalije. Kao i kod crkve manastira Dafni, i ovde je središnja kupola sadržavala sliku Pantokratora. U ovom tekstu pisac savremenik tumači oslikavanje lika u kupoli, oblik poprsja i izraz lica.

Kupola prikazuje sliku Hrista Bogočoveka koji spustivši pogled prema dole, posmatra s ruba neba crkvu i sve što je u njoj. Nije prikazana cela figura, u punoj dužini, a to je po mom mišljenju duboka misao do koje je umetnik sâm došao i izrazio je sredstvima svoje umetnosti radi posetilaca koji se ne žure: kao prvo, danas je još uvek naše poznavanje stvari koje se odnose na Hrista i njegove puteve samo delimično, kao da je posredi zagonetka; drugo, Bogočovek će se spustiti još jednom s neba, prilikom svog drugog dolaska na zemlju, a ima još vremena do tog događaja, pa on i dalje boravi na nebu u grudima svog oca i želi da se poveže s ljudima na zemlji zajedno sa svojim ocem... Zbog toga ga možemo videti (kako navodi ona što peva u himni) kako gleda kroz prozore, savijajući se dopola kroz rešetke na vrhu kupole, kao što rade vatreni ljubavnici... Oči su mu vesele i žele dobrodošlicu onima koji imaju čistu savest... ali onima koji su po sopstvenom sudu osuđeni, one izgledaju neprijateljske i ljutite... Desna ruka blagosilja one koji idu pravim putem, a kori one druge i kao da ih odvraća s njihovog krivog smera.

26
Jevanđelje iz Lindisferna
Kolofon

Kolofoni su beleške na kraju rukopisa koje govore ko ga je napisao, kada, za koga itd. Kolofon na kraju Jevanđelja iz Lindisferna (oko 700. g.) napisan je nekih 250 godina posle teksta, ali većina stručnjaka smatra da su podaci tačni. Navedeni su pisar, knjigovezac, zanatlija koji je izradio metalne ukrase na koricama, kao i pisac engleskog prevoda latinskog teksta, ali ne i slikar. Čini se da je slike izradio sam pisar po imenu Edfrit.

Edfrit, biskup crkve u Lindisfernu, prvobitno je napisao ovu knjigu za Boga i za sv. Katberta i... za sve svece čiji su ostaci na Ostrvu. A Etelvald, biskup ostrvljana Lindisferna, izradio ju je spolja i napravio korice kako je samo on znao. A pustinjak Bilfrit iskovao je ukrase na spoljašnjoj strani i ukrasio ih zlatom, dragim kamenjem i pozlaćenim srebrom – čistim metalom. A Aldred, neugledan i vrlo ponizan sveštenik, preveo ga je između redova na engleski uz pomoć Boga i sv. Katberta...

27
Hariulf
(od oko 1060. do 1143)
Iz *Istorije manastira Sen Rikije*

Hariulf je bio kaluđer u manastiru Sen Rikije do 1105. godine, kad je postao opat Sv. Petra u Odenburgu u Belgiji.

Crkva posvećena Spasitelju i sv. Riharijusu... bila je najčuvenija od svih crkava svog vremena... Istočna kula je blizu groba sv. Riharijusa... Zapadna je posvećena Spasitelju.

Ako razgledamo to mesto, uočićemo da najveća crkva, ona posvećena sv. Riharijusu, leži na severu. Druga, nešto manja, koja je izgrađena u čast Bogorodice na ovoj strani reke, leži na istoku. Klaustri za kaluđere zacrtani su u obliku trougla, tako da se jedan krov pruža od sv. Riharijusa do sv. Marije, drugi od sv. Marije do sv. Benedikta, a treći od sv. Benedikta do sv. Riharijusa... Manastir je tako prostorno organizovan da se, sledeći pravila koja je postavio sv. Benedikt, sve potrebne aktivnosti mogu izvoditi unutar njegovih zidina. Kroz manastir teče reka i okreće mlinski točak.

28

Sv. Angilbert
(od oko 750. do 814)
Iz *Običaja povodom raznih molitvi*

Angilbert, član dvora Karla Velikog, postao je 781. g. svetovni opat Sv. Rikijea i pokrovitelj obnove manastira. Njegov opis otkriva kako su kaluđeri koji su tu živeli prelazili iz jednog dela bazilike u drugi izgovarajući molitve propisane Pravilima *sv. Benedikta.*

Pošto kaluđeri otpevaju večernje i jutrenje uz oltar Spasitelja, jedan hor ide stranom svetog Vaskrsenja, a drugi stranom svetog Vaznesenja, pa nakon što su i tu otpevali, povorka nastavlja, sve pevajući, da se kreće prema oltarima sv. Jovana i sv. Martina. Posle pevanja moraju da uđu u središnji deo crkve s obe strana ispod lukova i da se pomole kod svete Muke Hristove a odatle dalje do oltara sv. Riharijusa. Posle molitve moraju da se razdvoje i odu do oltara sv. Stefana i sv. Lavrentija, a onda sve pevajući i moleći se do oltara sv. Krsta. Odatle moraju ponovo da odu do oltara sv. Morisa pa dugačkom galerijom do crkve sv. Benedikta.

29

Iz *Inventara rizniee Centule*

Neverovatno bogato ukrašena manastirska crkva, o čemu je i ova zabeleška iz 831. g., podseća nas na carske darove Staroj crkvi sv. Petra u Rimu i na isto tako preterane narudžbine koje će opat Siže izdejstvovati za crkvu Sen Deni.

U glavnoj crkvi postoje tri oltara... izvedena od mermera, zlata, srebra, dragog kamenja i različitih vrsta drugog kamena. Iznad ta tri oltara postoje tri baldahina od zlata i srebra, a sa svakog od njih visi po jedna kruna od zlata i dragog kamenja s malim zlatnim krstovima i drugim ukrasima. U samoj crkvi nalaze se tri mermerna stalka za Bibliju, ukrašena srebrom i slonovačom, pet velikih krstova i osam malih... Petnaest velikih svećnjaka od metala sa zlatom i srebrom, i sedam manjih. Sedam okruglih visećih svećnjaka od srebra, sedam od pozlaćenog bakra, šest srebrnih svećnjaka, šest svećnjaka od pozlaćenog bakra... Osam kadionica za tamjan od pozlaćenog srebra i jedna od bakra. Jedna srebrna lepeza. Oplata vrha oltara sv. Riharijusa i dvoja mala vrata izrađena su od srebra, zlata i dragog kamenja, šest malih vrata od srebra i zlata podno oltara i još šest sličnih... Jedno jevanđelje napisano je zlatom a srebrna kutija za njega optočena je dragim kamenjem. Još dve kutije za jevanđelja napravljene su od srebra i zlata a preklopni stalak koji uz njih ide, takođe je od srebra. Četiri zlatna putira, dva velika srebrna putira i trinaest malih. Dva zlatna diskosa, četiri velika srebrna diskosa i trinaest malih... jedna velika srebrna činija, četiri male srebrne činije, jedna mesingana činija... Jedan zlatni štap, okovan zlatom i kristalom. Jedna kristalna kuka.

30

Sv. Benedikt iz Nursije
(od oko 480. do oko 553)
Iz *Pravila*

Manastirske zajednice obično su imale pravila ili niz propisa koji su određivali način svakodnevnog života njegovih članova. Pravilima koja je napisao sv. Benedikt za svoju zajednicu u Monte Kasinu u južnoj Italji divio se i sam papa Grgur Veliki kao i Karlo Veliki, kome je bila uručena kopija kad je 787. g. posetio Monte Kasino. Plan Sv. Galena predstavlja rezultat Karlovog nastojanja da benediktinska pravila nametne svim manastirima u Francuskoj i Nemačkoj. Pravila zahtevaju potpuno odricanje od sveta kako bi se održala navika zajedničke molitve i pevanja sedam puta na dan i oko četiri sata čitanja i razmišljanja o Bibliji uz malo fizičkog rada.

16. POGLAVLJE
Dnevna molitva

I prorok reče: „Sedam sam puta na dan pevao u tvoju slavu" (Ps.119:164). Držaćemo se tog svetog broja ako izvršavamo svoje manastirske dužnosti, a to su laudes, prima, tertia, sexta, nona, vesperae (večernja molitva) i completorium (večernje).

17. POGLAVLJE
Broj psalama u dnevnoj molitvi

Za vreme prime treba otpevati tri psalma, svaki od njih s glorijom. Pre psalama peva se odgovarajuća himna... Posle psalama čita se iz poslanica apostolskih, a molitva se završava malim stihom (versiculum), kirije (kyrie) i blagoslovom. Molitve tertia, sexta i nona teku istim redosledom.

22. POGLAVLJE
Kako bi kaluđeri trebalo da spavaju

Svaki kaluđer treba da spava u odvojenom krevetu. Ako je moguće, neka svi spavaju u jednoj sobi. Ali ako ih ima

previše, trebalo bi da se podele u grupe od po deset ili dvadeset njih, a po jedan stariji treba da bude zadužen za svaku grupu. Sveća neka gori čitavu noć. Spavaće u svojim haljinama, s pojasom, ali bez noža, kako se ko u snu ne bi povredio. Kaluđeri moraju uvek biti spremni da ustanu i požure na službu božju. Ali žureći se moraju biti ozbiljni i ponizni.

Mlađi kaluđeri neka ne budu blizu jedan drugom. Između njihovih kreveta neka budu kreveti starijih. Kad ustaju na službu božju, trebalo bi da jedni druge podstiču, jer oni koji su pospani lako pronalaze izgovore.

48. POGLAVLJE
Dnevni fizički rad

Lenjost je neprijatelj duše. Zato kaluđeri moraju biti zaposleni prema rasporedu ili fizičkim radom ili čitanjem svetih spisa... Od Uskrsa do oktobra neka rade fizičke poslove od prve molitve do četvrte. Od četvrte do šeste trebalo bi da čitaju. Posle obeda mogu da se odmore (u krevetu) u tišini. Ali ako neko želi da čita, neka to čini ne ometajući ostale.

None bi trebalo pevati u polovini osmog sata. A onda svako neka radi ono što mora do večernje. Ako uslovi zahtevaju da rade na polju (žetva), ne treba da jadikuju zbog toga, jer oni su kaluđeri koji moraju da žive od rada svojih ruku, kao što su to činili i naši oci i apostoli. Sve mora biti umereno zbog onih plašljivih...

Subotom neka svi čitaju, osim onih koji imaju posebne zadatke. Ako je neko tako lenj da ne želi ili ne može da čita ili uči, onda će dobiti neki posao da ne bi lenčario.

53. POGLAVLJE
Primanje gostiju

Kuhinja za opata i za goste mora biti odvojena od kuhinje za zajednicu kako ne bi uznemiravali kaluđere, jer posetioci – kojih uvek ima u velikom broju – ne dolaze i ne odlaze po redovnom rasporedu...

Niko ne sme da se druži ili razgovara s gostima, osim ako im se ne naredi. Ako kaluđer ugleda ili susretne gosta, neka ga ponizno pozdravi... i zamoli za blagoslov. Ako mu se gost obrati rečju, kaluđer mora da prođe kraj njega i kaže mu da mu nije dopušteno da razgovara.

55. POGLAVLJE
Odeća i obuća

Svakom kaluđeru potrebne su dve mantije i dve kapuljače, da ima preobuku za noć ili da ih može oprati. Sve preko toga suvišno je i treba zabraniti...

Postelja treba da se sastoji od madraca, prekrivača, ćebeta i jastuka. Opat će često pregledati postelju kako se ne bi nakupilo previše stvari. Svako kršenje pravila podleže strogoj kazni, a kako bi porok posedovanja bio sasečen u korenu, sâm opat je dužan da snabdeva kaluđere onim što je nužno: kapuljačom, mantijom, cipelama, čarapama, pojasom, nožem, perom, iglicom, peškirom i pločicom za pisanje.

57. POGLAVLJE
Zanatlije

Zanatlije koji žive u manastiru trebalo bi da s poniznošću obavljaju svoj posao kako im je naložio i dopustio opat. Ali ako se ko od njih uzoholi na svoju veštinu i na dobit koju donosi zajednici, treba mu oduzeti zanat i dati mu običan posao. To će raditi sve dok ne postane skroman i dok opat ne bude zadovoljan. Ako se bilo koje delo tih zanatlija proda, trgovac će pripaziti da ne dođe do prevare...

Cenom se ne sme pokazati pohlepa, već treba prodavati ispod one cene koja se postiže izvan manastira.

66. POGLAVLJE
Vratar manastira

Manastir treba, ako je moguće, tako planirati da ima sve što je potrebno – vodu, vodenicu, vrt, zanatske radionice – unutar svojih zidina. Tako kaluđeri neće imati potrebu da lutaju unaokolo, jer to nije dobro za dušu.

31
Iz *Hodočasničkog vodiča u Santjago de Kompostelu*

Hodočasnički vodič, *napisan sredinom dvanaestog veka, detaljno opisuje puteve koji vode u svetilište apostola Jakova u Komposteli, kao i ono što se hodočasnicima može dogoditi na tom putu. Opisujući crkvu sv. Marije Magdalene u Vezleu (slika 406), vodič donosi srednjovekovnu legendu prema kojoj je Marija Magdalena posle Hristove smrti otputovala u Francusku i umrla u Eks an Provansu.*

Postoje četiri puta koji vode u Santjago, a spajaju se u jedan kod Puento la Reine na španskom tlu. Jedan ide preko Sen Žila (slika 407), Monpeljea, Tuluze (slike 380-383) i prelaza Sompora; drugi ide preko Notr Dama u Le Piju, Sen Foa u Konku i Sen Pjera u Moasaku (slike 401 i 402); treći ide preko sv. Marije Magdalene u Vezleu (slika 406), Sv. Leonarda u Limuzenu i preko grada Perigea; četvrti ide preko Sv. Martena u Turu, Sv. Ilarija u Poatjeu, Sen Žan d'Anželija, Sent Etropea u Sentu i grada Bordoa...

Potrebna su tri dana hoda sada već umornim hodočasnicima da pređu oblast Land de Bordo.

To je pusto područje koje oskudeva u svemu: nema hleba, nema vina, mesa, ribe, vode ni izvora; sela su retka. Ali peskovito ravno tlo obiluje medom, prosom, stočnom hranom i divljim svinjama. Ako vas slučaj nanese onamo leti, pažljivo čuvajte lice od velikih muva kojih ima jako mnogo, a zovu ih konjskim; a ako ne pripazite na noge, lako ćete do kolena zaglibiti u živi pesak kojim taj kraj obiluje.

Kad se pređe to područje, dolazi se u zemlju Gaskonju, u kojoj ima belog hleba i izvrsnog crnog vina... Gaskonjci su brzi na rečima, dobro govore, rado se izruguju, odani su požudi, piću i preteranom jelu... Ali su dobro pripremljeni za borbu, a velikodušni su u svom gostoprimstvu prema sirotinji...

Običaj im je da ne jedu za stolom, a svi piju iz iste čaše. Jako mnogo i jedu i piju, nose prilično skromnu odeću, a ne stide se da legnu u tanki krevet od trule slame, i to zajedno sa slugama.

Posle prolaska kroz tu zemlju... na putu prema Sv. Jakovu, nailazimo na dve reke... Ne možete ih preći bez splava. Prokleti da su ti splavari!... Obično traže po jedan novčić za svakog čoveka, bio on bogat ili siromašan, a za konje besramno iznuđuju po četiri... Kad prelazite na splav, morate jako paziti da ne padnete u vodu... Mnogo puta, nakon što je splavar dobio svoj novac, tolika masa hodočasnika zgura se na splav da splav potone, a hodočasnici se utope u talasima. Tome se splavari, pošto su opljačkali imovinu hodočasnika, zlobno raduju.

SV. MARIJA MAGDALENA

Na putu koji preko Sv. Leonarda vodi prema Santjagu hodočasnici najpre trebaju da se poklone moštima blažene Marije Magdalene. To je... ona slavna Marija koja je u kući Simona obolelog od kuge okvasila suzama noge Spasiteljeve, posušila ih svojom kosom i namazala skupocenim uljem, sve žarko ih ljubeći... Ona je ta koja je posle Vaznesenja Hristovog otišla iz Jerusalimskog kraja... morem sve do Provanse, tj. do luke Marselja.

U tom kraju živela je nekoliko godina isposničkim životom, a potom je sahranjena u gradu Eksu... A mnogo godina kasnije dični čovek po imenu Badilon, koji je živeo uzvišenim manastirskim životom, prenese njene mošti u grad Vezle, gde i danas počivaju a grob vrlo često posećuju. Na tom mestu sagrađena je velika i veoma lepa bazilika i opatija (slika 406). Zahvaljujući njenoj ljubavi, Bog oprašta grehe grešnicima, vraća vid slepima, reč nemima, pokret hromima, oslobađa opsednute, a nezamisliva dobra poklanja svima. Njen praznik je 22. jula.

KLESARI CRKVE (SV. JAKOVA), POČETAK I ZAVRŠETAK NJIHOVOG RADA

Majstori klesari koji su prvi preduzeli izgradnju bazilike svetog Jakova zvali su se Majstor Bernar stariji – vrlo nadaren zanatlija – i Rober, a bilo ih je još pedesetak koji su marljivo radili pod sigurnom rukom don Vikara, upravnika kaptola don Segereda, opata don Gundesinda, u vreme vladavine španskog kralja Alfonsa i biskupa don Dijega I, hrabrog vojnika i plemenitog čoveka.

Crkva je započeta 1116, a od godine kad je položen kamen temeljac pa do vremena kad je uglavljen i poslednji kamen prošlo je četrdeset i pet godina.

32

Sv. Bernar iz Klervoa (1090–1153)

Iz *Apologije opata Vilijama iz Sv. Tijerija*

Bernar iz Klervoa bio je član cistercita, asketskog reda osnovanog u jedanaestom veku koji se suprotstavio sve većem bogatstvu benediktinaca. Njegovo pismo benediktinskom kaluđeru Vilijamu iz Sv. Tijerija napisano oko 1127. g. osuđuje manastirsku raskoš, a naročito likovne umetnosti u klaustrima. Poput mnogih drugih, i Bernar je verovao da su kaluđeri duhovno iznad „telesnosti" svetovnjaka te da im nisu potrebni materijalni podsticaji na pobožnost.

Kao kaluđer postavljam kaluđerima isto pitanje koje je postavio paganin kritikujući druge pagane: „Recite mi, sveštenici", rekao je, „šta zlato radi na svetom mestu?" Ja, međutim, pitam... „Recite mi, siromašni ljudi, ako ste zaista siromašni, šta će zlato na svetom mestu?" Jer je posao biskupa jedno, a kaluđera drugo. Mi (kaluđeri) znamo da pošto su oni (biskupi) zaduženi i za mudre i za glupe, oni materijalnim ukrasima podstiču odanost ljudi „od krvi i mesa" jer ne uspevaju da to postignu duhovnim sredstvima. Ali mi koji smo se povukli od sveta, koji smo napustili sve što je dragoceno i lepo na ovom svetu u ime Hrista, mi koji smatramo smećem sve što sija lepotom, blaži zvukom, sladi ukusom, ugađa mirisom i dodirom – ukratko, sva materijalna zadovoljstva... Čiju pobožnost onda mi nastojimo da time podstaknemo?

Zar škrtost nije izvor svega toga?... Novac se tako vešto seje da se može umnožiti... I sam pogled na te skupe ali divne iluzije podstiče ljude više na to da daju nego da mole. Na taj način bogatstvo rađa bogatstvo... Oči su prikovane uz relikvije pokrivene zlatom i kese se razvezuju. Izlaže se savršeno lepa figura nekog sveca ili svetice pa se smatra da je taj svetac svetiji što su blistavije boje na slici. Ljudi hrle da ih poljube, podstaknuti su na darivanje, više se dive lepom nego što poštuju sveto... Šta mislite da se tu traži? Griža savest pokajnika ili divljenje onih koji to gledaju? O, taštino nad taštinama...! Crkva blista svojim zidovima, ali je lišena svojih siromaha... Služi očima bogatih na uštrb siromašnih. Radoznali pronalaze ono što će ih obradovati, ali oni u oskudici ne nalaze šta će ih održati...

Osim toga u klaustrima, pred očima kaluđera koji čitaju – šta tu rade ona smešna čudovišta, ta neverovatna izobličena lepota ili pak lepa izobličenost? Šta tu rade prljavi majmuni? Žestoki lavovi? Čudovišni kentauri? Stvorenja koja su pola ljudi, a pola zveri? Prugasti tigrovi? Vojnici koji se bore? Lovci koji duvaju u rog? Pod jednom glavom možete videti mnoga tela, i suprotno, mnoge glave na jednom telu. Na jednoj je strani glava četvoronošca na telu ribe. Tamo preko konj zauzima prednji deo, a koza stražnji deo životinje; ovo stvorenje ovde ima rogove spreda, a konjski lik pozadi. Ukratko, sve tako vrvi od zapanjujućih nepodudarnosti da bi čovek radije čitao iz mermera nego iz knjiga i provodio dan čudeći se svakoj pojedinoj od tih figura umesto da razmišlja o božjem zakonu. Dobri Bože! Ako se već ne stidimo te besmislenosti, što se barem ne brinemo zbog troškova?

33

Siže iz Sen Denija (1081–1151)

Iz spisa *O osvećenju crkve Sen Deni*

Opat Siže ostavio je dva spisa o dogradnji crkve Sen Deni: knjižicu koja opisuje čitavu akciju od ideje do osvećenja novog istočnog dela 11. juna 1144. godine; i belešku o skupocenom opremanju, uključujući vitraže, u okviru pregleda svojih dostignuća na mestu opata. U odlomcima iz prvog teksta (1144–1147), Siže opravdava proširenje karolinške građevine gužvom prilikom verskih praznika te priča o značajnom otkriću kamenoloma u blizini, kao i o pojavi radnika potrebnih za izvođenje projekta. Posle rekonstrukcije zapadnog dela karolinške crkve, srušio je istočnu apsidu i sagradio mnogo veću i mnogo savršeniji hor iznad stare kripte. Kao svoju glavnu inovaciju spominje zrakasto raspoređene kapele oko apsida bogato opremljene vitražima.

Srećna je okolnost što je... – kako je rastao broj vernika koji su se često okupljali tražeći posredovanje svetaca – (stara) bazilika postajala sve nepodesnija. Često je za vreme svečanosti, dupke puna, izbacivala kroz sva svoja vrata višak sveta koji se kretao u suprotnom smeru, a pritisak onih spreda prema spolja ne samo da je sprečavao ulazak drugih nego je izbacivao i one koji su već bili ušli. Ponekad ste mogli primetiti da nijedan od hiljada ljudi nije zbog zbijenosti mogao ni nogu da pomeri; da niko zbog zakrčenosti nije mogao ništa (učiniti) već je poput mermernih statua obamro stajao ili, u krajnjem slučaju, vikao. Nevolja u kojoj bi se našle žene... bila je tako velika i nepodnošljiva da ste ih videli kako grozno viču... pa bi neke od njih saučesničke muške ruke podigle iznad gomile ljudi po kojima su se onda kretale napred kao po pločniku; i kako su se mnogi drugi gušili, ne mogavši doći do daha, u monaškim klaustrima na sveopšti očaj...

Kao Božji dar došlo je otkriće novog kamenoloma koji je davao vrlo čvrst kamen kakav ni po kvalitetu ni po količini nije nikad bio otkriven u ovim krajevima. Stigla je i vešta gomila zidara, klesara, skulptora i drugih radnika, tako da nas je – na taj način i na druge načine – božanstvo oslobodilo od straha i obdarilo nas svojom dobrom voljom, utešivši nas i snabdevši neočekivanim dobrima. Znao sam da uporedim ono najmanje s onim najvećim: Solomonovo blago ne bi bilo dovoljno za njegov Hram, kao što ni naše ne bi bilo za naš da nije isti autor (Bog) obilno snabdeo svoje sluge. Istovetnost autora i dela pruža radniku dovoljna sredstva...

Posle razmišljanja odlučeno je da se ukloni onaj svod (koji nije ravan onom višem) koji je odozgo zatvarao apsidu u kojoj se nalaze tela naših svetaca zaštitnika, sve dole do gornje površine kripte uz koju on prianja; tako je tavanica kripte mogla da posluži kao pod onima koji su prilazili bilo s jedne bilo s druge strane pa su relikvije svetaca ukrašene zlatom i dragim kamenjem mogle da se izlože pogledima posetilaca na uzdignutom mestu. Štaviše, lukavost je omogućila – preko gornjih stubova i središnjih lukova koje je trebalo položiti na one donje sagrađene u kripti – da središnji brod stare crkve bude u istoj ravni kao i središnji brod nove (ovo je postignuto geometrijskim i matematičkim sredstvima); isto je tako postignuto da dimenzije starih bočnih brodova budu iste kao i dimenzije novih, osim elegantnog i hvale vrednog proširenja (u obliku) polukružnog niza kapela, zahvaljujući kojima će čitava crkva zasijati divnom i neprekinutom svetlošću svojih vrlo blistavih prozora, svetlošću koja preplavljuje unutrašnju lepotu crkve.

34

Siže iz Sen Denija

Iz spisa *Šta je napravljeno tokom njegove uprave*

Sen Deni je bio benediktinska opatija, premda je njegova crkva bila otvorena vernicima svetovnjacima koje je privlačila u velikom broju. Razmetljivo ulepšavanje crkve bilo je upravo ono razbacivanje materijalnim dobrima na koje se žalio sv. Bernar iz Klervoa. Sižeov opis potiče iz razdoblja između 1144. i 1149. g. a pokazuje čulnu ljubav prema dragocenim materijalima, ali i verovanje da posmatranje tih lepota može da dovede gledaoca do stanja uzvišene duhovnosti. Kao i vizantijsko opravdanje za ikone, tako i pojam „anagogičkog" prenosa u neku drugu dimenziju dugujemo neoplatonizmu.

Zahtevali smo... da se divni krst koji daje život... ukrasi... Zato smo svuda tražili, sami i preko posrednika, obilje dragog kamenja i bisera... Ne želimo da pređemo preko radosnog i značajnog čuda koje nam je Bog poslao a tiče se ovog gore... Jer kad se nađoh u nevolji zato što nisam mogao da pribavim dovoljno dragog kamenja (budući da je retko, to je kamenje jako skupo) – odjednom, gle, čuda, kaluđeri triju opatija dvaju redova (naime iz Sitoa i još jedne opatije cistercitskog reda), te iz Fontevroa... ponudiše na prodaju takvu količinu dragog kamenja kakvo se nismo nadali da možemo da sakupimo ni u deset godina: hijacinte, safire, rubine, smaragde, topaze. Njihovi vlasnici dobili su ih od grofa Tiboa kao milostinju; a on ih je pak dobio preko svog brata, engleskog kralja Stefana (vladao od 1135. do 1154), iz riznice svog strica, pokojnog kralja (Henrika I, vladao od 1100. do 1135), koji ih je čitav život sakupljao držeći ih u sjajnim posudama. I tako smo, lišeni brige da tražimo drago kamenje, zahvalili Bogu i dali četiri stotine funti za sve to, iako je vredelo mnogo više.

Požurili smo sa ukrašavanjem glavnog oltara blaženog Denija, koji je imao samo jednu lepu i dragocenu prednju ploču koja potiče od trećeg cara Karla Ćelavog (843–877), jer smo upravo s tog oltara primili manastirski život...

Zadnju raskošnu ploču prekrasne izrade (varvarski umetnici bili su još šire ruke od nas) oplemenili smo reljefom divnog oblika i materijala... Naredili smo da se većina onog što smo nabavili, kao i mnogi ukrasi u crkvi za koje smo se bojali da ćemo ih izgubiti – na primer zlatni putir kome je nedostajala nožica i razne druge stvari – pričvrste u mestu...

Često posmatramo... sve te raznovrsne ukrase, kako nove tako i stare... Kad... me lepota raznobojnog dragog kamenja odvuče od spoljašnjih briga, a ujedno navede na razmišljanje – prenoseći materijalno u nematerijalno – o različitosti svetih vrlina, tada mi se učini da vidim sebe kako obitavam u nekom čudnom delu svemira koji ne postoji u potpunosti niti u kalu zemaljskom niti u čistoći nebeskoj; i kako milošću božjom mogu biti prenesen u taj viši svet na anagogički način...

Isto tako je izvanrednim rukama mnogih majstora iz različitih krajeva naslikan sjajan i raznolik niz novih prozora...

Kako su ti prozori tako vredni zbog divne izrade i obilja bojenog i safirnog stakla, imenovali smo majstora zanatliju da vodi računa o njima i da ih popravlja.

35

Robert de Torinji

(umro 1186)

Iz *Hronike*

U dvanestom veku katedrala u Šartru gorela je dva puta, i to 1134. i 1194. g. Ovaj zapis iz doba obnove zapadnog pročelja (slika 431) četrdesetih godina dvanaestog veka naglašava učestvovanje gomile svetovnih dobrovoljaca. Ta vrsta pobožnosti kasnije je nazvana „kult zaprežnih kola".

Te prve godine, pre svega u Šartru, muškarci su počeli da na sopstvenim ramenima vuku kola nakrcana kamenom, drvetom, žitom i drugim materijalima do radionice crkve; gradili su se, naime, njeni tornjevi. Ko to nije video, neće više u naše doba videti sličan prizor. Ne samo tu, već gotovo po čitavoj Francuskoj i Normandiji čovek je nailazio na... pokajanje i praštanje uvreda, tugovanje za nekim i skrušenost. Mogli su se videti i žene i muškarci kako vuku kola kroz močvarno tlo, na kolenima, i kako se bičuju kao i brojna čuda koja se svuda događaju,... a napevi i himne nude se Gospodu.

36

Iz *Razmišljanja o Hristovom životu*

Ovaj tekst je nastao krajem trinaestog veka i upućen je franjevačkoj kaluđerici, a prikazuje dugotrajno nastojanje da se Hristov životopis iz Novog zaveta ulepša apokrifnim pojedinostima. Za razliku od ranijih takvih pokušaja ulepšavanja, ovaj tekst posebno se bavi osećanjima učesnika u priči. Od dvanaestog veka vernici (naročito žene) podsticani su na doživljavanje Svetog pisma vizuelizacijom i osećanjem, a ne samo rečju. Iz tih razloga se i Razmišljanja *bave takvim*

dvodimenzionalnim i trodimenzionalnim predočavanjem kakvo vidimo na slikama 479 i 506.

Pažljivo pratite način na koji je prikazano Skidanje s krsta. Na suprotnim stranama krsta smeštene su dvoje merdevine. Josif (iz Arimateje) penje se onim desnim i pokušava da izvuče ekser iz Hristove ruke. Ali ne uspeva... pa izgleda kao da je to nemoguće izvesti a da se jako ne pritisne ta ruka... Pošto je izvukao ekser, Jovan daje znak Josifu da mu ga doda, a da Bogorodica to ne primeti. Posle toga Nikodim izvlači drugi ekser i jednostavno ga dodaje Jovanu. Zatim silazi i dolazi do eksera kod nogu. Josif pridržava Hristovo telo: srećan je taj Josif koji zaslužuje da grli telo Gospodnje!... Nakon što su izvučeni ekseri iz nogu Josif silazi do polovine merdevina, a onda svi prihvataju telo Isusa Hrista i polažu ga na zemlju. Bogorodica u krilu pridržava njegovu glavu i ramena, a Magdalena noge, kraj kojih je ranije naišla na toliko milosti. Drugi stoje uokolo i svi uveliko oplakuju Gospoda, oplakuju ga gorko kao prvorođenog sina.

Nedugo zatim, kad je noć počela da se spušta, Josif zamoli Bogorodicu da dopusti da ga uviju u laneni pokrov i sahrane. Ona se usprotivi rečima: „Moji prijatelji, valjda ne želite da mi tako naglo oduzmete sina; radije me sahranite s njim." Plakala je nezadrživim suzama gledajući rane na njegovim rukama i boku, jednu po jednu. Onda se zagledala u lice i ugledala tragove trnja i čupanja brade, lice umrljano od pljuvačke i krvi i obrijanu glavu; nije mogla da prestane da plače i gleda ga... Kako je bilo kasno, Jovan reče: „Bogorodice, dajmo znak Josifu i Nikodimu i dopustimo im da spreme i sahrane telo našeg Gospoda..." Prestala je da se opire, blagoslovila je Hrista i dopustila da ga spreme i uviju telo... Magdalena... samo što se nije onesvestila od tuge... Zurila je u njegova stopala, tako izranavljena, izbodena, sasušena i krvava; plakala je gorko... Srce je htelo da joj iskoči iz grudi od žalosti; izgledalo je da bi najradije umrla, da je samo mogla, do nogu svog Gospoda.

37

Đovani Pizano: Natpisi na propovedaonici katedrale u Pizi

Na propovedaonici katedrale u Pizi Đovanija Pizana (1302–1310) postoje dva natpisa, od kojih jedan vidimo na slici 485. U prvom od njih Đovani hvali svoj umetnički dar; u drugom, na osnovi propovedaonice, on se žali da njegov rad nije dostojno i kako zaslužuje cenjen.

Slavim istinskog Boga, tvorca svih dobrih stvari koji je dopustio čoveku da stvori likove takve čistote. Godine gospodnje hiljadu trista jedanaeste ruke Đovanija Pizana, sina pokojnog Nikole, svojom veštinom izvajale su ovo delo... Đovani, koji je obdaren više od svih drugih da ovlada čistom umetnošću skulpture, oblikovao je sjajna dela u kamenu, drvetu i zlatu, a ne ume da stvori nešto ružno ili loše čak i kad bi to želeo. Postoje mnogi skulptori, ali Đovaniju pripada čast i hvala...

Đovani je obišao mnoge reke i delove sveta trudeći se da nauči što više i pripremajući sve uz veliki trud. Sada može uskliknuti: „Što sam više postigao, to sam veće uvrede doživeo. Ali ravnodušan sam na to i miran u duši." Kako bi ga (ovaj spomenik) oslobodio od zavisti i ublažio mu tugu i osvojio priznanja, dodajte ovim stihovima i vlažnost (vaših suza).

38

Dante Aligijeri (1265–1321) *Božanstvena komedija: Raj,* iz XVII pevanja

Kad je Dante napisao tri knjige Božanstvene komedije, *mnoge svoje savremenike smestio je u pakao, čistilište ili u raj. U raju susreće svog pretka Kačagvidu koji opisuje Danteovo progonstvo iz Firence iz političkih razloga i zaštitu koju mu je pružio Vartolomeo dela Skala, otac Kana Grandea dela Skale (slika 489). Dante je živeo na dvoru Kana Grandea u Veroni od 1314. do 1317. godine.*

Prvo tvoje pribežište, prvi dom koji će da te počasti,
biće kod velikog Lombardijca punog plemenitosti,
koji svetu pticu nad stepenicama ima u grbu časti.

On će imati prema tebi toliko obazrivosti
da će te, za razliku od drugih, prvi nuditi,
umesto da ga ti moliš da te gosti.

S njim ćeš onoga videti o kome se može govoriti
da je, na rođenju, bio pod uticajem ove jake zvezde,
do te mere, da će se njegova dela svuda slaviti.

Svet još ne zna osobine koje se u njemu gnezde,
zbog mladog doba, jer tek je devet godina
od kada nebeski krugovi oko njega jezde,

Ali, pre nego što uzvišenog Henrika, Gaskonjac, kao psina,
bude prevario, pojaviće se iskre njegove vrline
jer neće žaliti trud niti mariti za sjajem srebrnina.

Velikodušnost njegova će takvim plamom da sine,
da ni njegovi neprijatelji, ma koliko im to duša htela,
neće moći da prećute njegove vrline.

U njega se uzdaj i u njegova dobra dela;
zbog njega će se mnogi ljudi promeniti,
prosjaci i bogataši će zameniti svoja odela.

O njemu to moraš upamtiti,
ali o tome ćuti", i reče, iskreno,
stvari neverovatne za one što će mu savremenici biti.

(Prevod: Dragan Mraović, „Dereta", Beograd 2001)

39

Dante Aligijeri
Božanstvena komedija: Čistilište
iz XI pevanja

U prvom krugu čistilišta nalaze se oni koji su počinili greh oholosti. Dante susreće poznatog minijaturistu, iluminatora rukopisa koji je počinio greh oholosti i spoznao prolaznost slave, a predočava to brzinom kojom je Đoto zasenio Čimabuea.

„Oh!" rekoh mu, „zar ti nisi Oderizi u liku te sene,
slava Gubija i slava one umetnosti
minijature koju u Parizu veoma cene?"

„Brate", reče on, „više ima svetlosti
u slikama Franka iz Bolonje grada;
sva je slava njegova, a meni sleduju kosti.

Zaista, tako velikodušan nisam bio nikada
za života, jer je želja bila prevelika
za prvenstvom za kojim sam žudio nekada.

Ovde se plaća cena velika;
ali ni tu ne bih bio da se nisam da mi oprosti,
još za života pomolio Bogu da spase mene grešnika.

Oh, tašta slavo ljudske moći, kako lepota u svetlosti
zelene krošnje na drveću kratko traje,
osim ako ne naiđe doba učmalosti!

Čimabue je mislio da je
najbolji u slikarstvu, a Đoto se slavi sada,
pa slava njegova opala je:
tako je jedan Gvido drugome nekada
pesničku slavu preuzeo, a možda već sada tu je
spreman neko ko će svojim delom obojicu da prevlada."

(Prevod: Dragan Mraović, „Dereta", Beograd 2001)

40

Dante Aligijeri
Božanstvena komedija: Pakao,
iz XVII pevanja

U sedmom krugu Pakla Dante susreće fariseje koje prepoznaje po grbu na vrećicama koje im vise o vratu. Među njima je Rinaldo Skrovenji iz Padove, otac Enrika Skrovenjija, pokrovitelja kapele Arena koju je Đoto oslikao freskama (slike 504-506). Mnogi učeni ljudi veruju da je Enriko preuzeo pokroviteljstvo nad kapelom kako bi iskupio očinske grehe.

Pogledah neke u lica kad priđoh blizu,
na koja je vatrena kiša lila,
nikoga ne prepoznah, ali u tom nizu

videh da je svaka sen oko vrata nosila
torbu određene boje, sa određenim znakom,
pa se činilo da je oku njihovom ona bila mila.

A kad sam među njh stigao korakom,
na jednoj žutoj torbi videh znak plavi,
što je bio nalik nekom lavu opakom.

Zatim moj pogled dalje nastavi,
pa vide drugu torbu krvavocrvene boje,
sa guskom beljom nego što je maslac pravi.

A jedan što je krmaču imao kao obeležje svoje,
plavu i skotnu na torbi beloj,
reče meni: „Šta radiš sred jaruge moje?

Odlazi, a pošto si još živ u raci ovoj
znaj da će moj sused, Vitaliano se zove,
sedeti uskoro na levoj strani mojoj.

Među Firentincima jedini sam iz Padove,
oni mi često uši paraju svojom vikom:
'Neka dođe vitez što je nadmašio sve vitezove

i tri jarca nosi u grbu svom!"
Tu on iskrivi usta svoja, pa se isplazi
kao bik kada oblizuje njušku jezikom.

(Prevod: Dragan Mraović, „Dereta", Beograd 2001)

41

Lorenco Giberti (od oko 1381. do 1455) *Komentari* iz Druge knjige

Gibertijevi nepotpuni Komentari *predstavljaju važan dokument za istoriju umetnosti. Prva knjiga uglavnom se sastoji od odlomaka iz dela Plinija i Vitruvija; druga govori o umetnosti u Italiji u trinaestom i četrnaestom veku, a završava se pričom o sopstvenom delu (slika 492). Kao ni Đovaniju Pizanu, ni njemu nije bilo teško da hvali samog sebe.*

Za razliku od svih ostalih darova sudbine koji nam lako mogu biti oduzeti, disciplina duha nikad nas ne napušta, već ostaje u nama do samog kraja... Odajem najveću i beskrajnu zahvalnost roditeljima koji... su se trudili da me uvedu u umetnost, i to baš onu u kojoj ne možemo da se ogledamo ako nemamo disciplinu pisanja... Zato dok sam zahvaljujući roditeljskoj brizi i učenju pravila napredovao u pisanju ili znanju iz filologije jer volim da pišem komentare, obogatio sam svoj duh dobrima čiji je poslednji plod ovaj ovde pa mi ne treba imetka ni bogatstava, a iznad svega nemam nikakvih želja... Pokušao sam da istražim kako priroda postupa... i kako mogu da joj se približim, kako stvari koje vidimo stižu do oka i kako sposobnost vida funkcioniše, kako vizuelna (nedostaje reč) deluje i kako se vidljivi predmeti kreću i kako treba graditi teoriju skulpture i slikarstva.

U mladosti, u godini gospodnjoj 1400, otišao sam iz Firence što zbog lošeg vazduha što zbog lošeg stanja u državi... Duhom sam bio ponajviše usmeren prema slikarstvu... Međutim... prijatelji su mi pisali kako je Veće crkve sv. Jovana Krstitelja pozvalo vešte majstore i od njih naručilo da izrade probna dela. Veoma mnogo vrlo sposobnih majstora došlo je sa svih strana Italije da se ogleda na tom ispitu... Svaki je dobio četiri bronzane ploče. Kako bi pokazali šta znaju, crkveno Veće je zatražilo od svakog da izradi prizor... žrtvovanja Isaka... Radove je trebalo završiti u roku od godinu dana... Nadmetali su se... Filipo di ser Bruneleski, Simone da Kole, Nikolo d'Areco, Jakopo dela Kverča iz Sijene, Frančesko da Valdambrino, Nikolo Lamberti... Meni su priznali pobedu svi članovi Veća i svi članovi trgovačkog ceha čiji je pokrovitelj crkva sv. Jovana Krstitelja. Odlučeno je... da ću ja izraditi bronzana vrata te crkve i ja sam marljivo obavio posao. A to je samo prvi posao; zajedno s okvirom oko njega posao je bio vredan ukupno oko dvadeset i dve hiljade florina.

42

Lorenco Giberti *Komentari* iz Druge knjige

Giberti, a posle njega i Vazari, pronašli su da je Đoto izvor modernog slikarstva. Đoto je ovde predstavljen kao rođeni genije koji je zato i uspeo da se oslobodi „grčkog načina" slikanja svog učitelja.

Umetnost slikanja (ponovo) počela je da se uzdiže u Etruriji. U selu nadomak Firence nazvanom Vespinjano rodio se dečak čudesne genijalnosti. Upravo je po živom modelu crtao ovcu kad naiđe slikar Čimabue na putu za Bolonju, ugleda dečaka kako sedeći na zemlji crta ovcu na kamenoj ploči. Oduševi se... Pa videći da mu je ta veština urođena, zapita dečaka kako se zove. On odgovori: „Zovem se Đoto, a otac mi se zove Bondone i živi u obližnjoj kući." Čimabue ode s dečakom njegovom ocu. Lepo se predstavi i zatraži dečaka. Otac je bio vrlo siromašan. Preda mu dečaka i Čimabue uzme Đota sa sobom i on postane njegov učenik. On (Čimabue) slikao je grčkim načinom i po tome je bio jako slavan u Etruriji. Đoto je postao veliki u veštini slikanja.

On je uveo novu umetnost... a mnogi učenici poučavani su na nivou starih Grka. Đoto je video u umetnosti – i dodao joj – što niko drugi nije. Doneo je prirodnu umetnost, a s njom i ljupkost... Beše... izumitelj i pronalazač velikog znanja koje je ležalo zakopano već šest stotina godina.

43

Teofil Prezviter *O različitim umetnostima*, iz Druge knjige: *Veština radnika staklara*

Teofil je možda bio nadimak Rogera iz Helmarshauzena, benediktinskog kaluđera i metalskog radnika. Rad u metalu je tema treće knjige ovog ogleda, posle knjiga o slikarstvu i o vitražima. Teofilov tekst, napisan u dvanaestom veku, prvi je tekst u zapadnoj Evropi koji tumači tehnologiju umetničke proizvodnje sa stanovišta izvođača.

17. POGLAVLJE. NACRT PROZORA

Kad želite da napravite detaljan plan prozorskog stakla, prvo nabavite ravnu glatku dasku... Zatim uzmite komad krede, sastružite je nožem po čitavoj dasci, poprskajte posvuda vodom i utrljajte krpom. Kad se osuši, premerite...

jedan deo prozora pa ga precrtajte na dasku pomoću lenjira i šestara... nacrtajte onoliko figura koliko želite, najpre (oštrim šiljkom) olovom ili kalajem, onda crvenom i crnom bojom; izvedite pažljivo sve crte, jer, nakon što ste oslikali staklo, moraćete da uklopite svetle i osenčene delove u skladu s nacrtom na dasci. Tada rasporedite raznovrsnu odeću i odredite svakoj boju oznakom na odgovarajućem mestu; označite slovom boju svega što želite da obojite.

Posle toga uzmite posudu od olova i u nju stavite samlevenu kredu i pomešajte s vodom. Napravite sebi dve-tri četkice od repa kune, jazavca, veverice ili mačke ili od magareće grive. Sad uzmite komadić stakla; ma kakvo da ste odabrali neka bude veće sa svih strana od mesta na koje će biti umetnuto pa ga položite na to mesto. Tada ćete kroz staklo videti crtež na dasci pa ga sledite crtajući kredom po staklu.

18. POGLAVLJE. REZANJE STAKLA

Zagrejte na ognjištu alat za sečenje gvožđa koji mora da bude svuda tanak, osim na kraju, gde mora biti deblji. Kad se taj deblji deo zagreje do usijanja, stavite ga na staklo koje želite da izrežete pa će se ubrzo pojaviti početak pukotine. Ako je staklo tvrdo pa odmah ne pukne, navlažite ga prstom ovlaženim pljuvačkom po mestu na kojem ste pokušali da režete alatom. Ono će odmah napući pa, čim se to dogodi, povucite alat po crti koju želite da prerežete, a pukotina će pratiti taj trag.

44

Vilar de Onekur

(trinaesti vek)

Iz *Beležnice za skiciranje*

Prvi natpis dole obraća se korisniku Vilarove beležnice za skiciranje i govori nam čemu bi ona mogla da posluži. Drugi se nalaze na listovima prikazanim na slikama 495 i 496.

Vilar de Onekur vas pozdravlja i moli sve one koji će da koriste rešenja ponuđena u ovoj knjizi da mole za njegovu dušu i da ga ne zaborave. U njegovoj knjizi naći će korisne savete o dobrim stranama graditeljstva, kao i o tesarskom umeću. Dobiće takođe i pomoć u crtanju figura po uputstvima koje nam pruža geometrijska nauka.

Evo lava kako ga vidimo spreda. Zapamtite da je nacrtan prema živom modelu. Ovo je bodljikavo prase, životinjica koja udara bodljama kad se uzbudi.

Dole je sedam figura Kola sreće koje su sve precizno prikazane.

45

Anjolo di Tura del Graso

Iz *Istorije*

Dučova Majesta (slika 500–502) stajala je na glavnom oltaru katedrale u Sijeni do 1506. kad je smeštena u transept. Godine 1771. pretesterisana je na komade, a neke delove kasnije su nabavili muzeji u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Ova lokalna hronika iz 1350. g. opisuje proslave u gradu koje su pratile smeštanje te oltarske slike 1311. godine.

Ovu sliku (Majesta) naslikao je majstor Dučo di Nikolo, slikar iz Sijene, koji je u svoje doba bio najveštiji slikar koji se mogao naći u ovim krajevima. Slika je napravljena izvan Porta a Straloredi... u kući Mučatijevih. Stanovnici Sijene odneli su sliku u katedralu oko podne devetog juna (1311) s velikom pobožnošću i u povorci, sa sijenskim biskupom,... sa svim sveštenicima katedrale i svim kaluđerima i kaluđericama iz Sijene, s gradskim službenicima, gradonačelnikom i kapetanom i svim građanima s grbovima i onim s uglednijim grbovima, noseći u rukama upaljene sveće... Žene i deca su se kretali Sijenom s velikom pobožnošću u povorci oko Kampa, a radosna zvona zvonila su pa su iz pobožnosti trgovine ostale čitav dan zatvorene, a siromasi su po čitavoj Sijeni dobijali obilnu milostinju; održano je mnogo govora i upućeno mnogo molitvi Bogu i njegovoj majci, Bogorodici koja pomaže, štiti i u miru uvećava dobri grad Sijenu i njene zemlje... i koja brani grad od svih opasnosti i svakog zla. I tako je ta slika smeštena na glavni oltar katedrale. Daska je oslikana i na poleđini... Mukom Isusa Hrista, a na prednjoj je Bogorodica sa sinom na rukama i mnogim svecima sa strane. Sve je ukrašeno čistim zlatom; stajalo je tri hiljade florina.

46

Franko Saketi

(1332?–1400)

Iz *Tri stotine priča*

Kao i Bokačo, i Saketi je napisao zbirku priča, od kojih mnoge govore o istorijskim ličnostima iz Italije onog vremena. Ova priča o Đotu i njegovom smislu za humor ukazuje na sve veće interesovanje za ličnost tog umetnika.

Ko god poznaje Firencu zna da je prve nedelje u mesecu običaj da muškarci i žene idu u (crkvu) San Galo s društvom

i da tamo idu više da se zabave nego da traže oproštaj greha. Jedne takve nedelje tamo je krenuo Đoto s prijateljima. Zaustavio se u ulici Kokomero da ispriča anegdotu, kad su u tom času naišle svinje Sv. Antonija; jedna od njih se zaletela Đotu među noge takvom snagom da je Đoto pao na zemlju. Sam je ustao, otresao odeću, pa umesto da se izviče na svinje i da ih prokune, on se okrenuo prijateljima smešeći se i rekao: „Zar nisu u pravu? Zaradio sam mnogo hiljada lira na njihovim čekinjama, a nikad im za uzvrat nisam dao ništa."

47

Natpisi na freskama u Palati Publiko u Sijeni

Prvi natpis nacrtan je na dnu freske o Dobroj upravi (slika 511 i 512), koja je izvedena između 1338. i 1340. g. Drugi drži personifikacija „Sigurnosti" koja lebdi iznad pejzaža na slici 512.

Okreni oči i pogledaj,
ti koji vladaš,
(Pravda) naslikana ovde,
krunisana savršenošću svojom,
svakom daje ono što mu pripada.
Pogledaj kolika dobra su nam od nje
i kako je blag i miran taj život
grada u kome je ta vrlina očuvana
i sija iznad drugih svih.
Štiti i brani one što je časte,
i hrani ih i pazi.
Ona svetlo daje
onima koji dobro čine
a kažnjava zle.
Slobodno će putovati svako,
oraće i sejaće svako,
sve dok je gospa (Pravda)
na tronu svome,
jer ona je zlima
svu moć oduzela.

48

Đovani Bokačo (1313–1375) Dekameron, iz Prvog dana

Mladi ljudi koji pričaju 100 priča Bokačovog Dekamerona *pobegli su iz Firence gde 1348. vlada epidemija kuge. Na početku knjige Bokačo opisuje užase bolesti, velike razmere epidemije i raspad društva koji je usledio.*

Kažem, dakle, da su godine od spasonosnog otelovljenja Sina božjeg stigle do hiljadu trista četrdeset i osme, kad je dični grad Firencu, najlepši od svih italijanskih gradova, pohodila kuga i pomor ili zbog delovanja nebeskih tela ili ju je zbog naših zlih dela poslao pravedni gnev božji na smrtnike da ih popravi... odmah na početku pojavljivale su se, muškima kao i ženskima, ili na preponama ili pod pazusima, neke otekline koje bi ponekad narasle kao jabuka, ponekad kao jaje, neke veće a neke manje, a narod ih je zvao micinama. I s ta dva mesta širile su se i rasle te

smrtonosne micine po svim delovima tela. Kasnije su se znaci bolesti počinjali menjati tako da su se mnogima... i svi drugi delovi tela osipali crnim ili modrim pegama...

Ne samo da je malo ko ozdravljao nego su gotovo svi do trećeg dana od pojave spomenutih znakova, ko brže ko sporije, a najviše njih bez groznice ili druge nevolje, umirali... Činilo se da je čak i onda kad bi neko samo dotakao odeću ili bilo šta drugo što je bolesnik dirao ili upotrebljavao, ta boleština prelazila na njega.

... pa ih to gotovo sve navede na okrutnu odluku, da se sklanjaju i beže od bolesnika i njihovih stvari. Bilo je i takvih koji su smatrali da će se umerenim životom i uzdržljivošću odupreti toj nevolji. Skupljali su se i zatvarali u one kuće gde nije bilo nijednog bolesnika, da bi lepše živeli... Drugi su bili suprotnog mišljenja: tvrdili su da je najsigurniji lek tom zlu mnogo piti, uživati i skitati se okolo pevajući i šaleći se, i udovoljiti svakoj svojoj želji, smejati se i rugati svemu što se događa...

Prost narod i većina srednjeg sloja obolevali su na hiljade dnevno; a kako nisu imali ni nege ni pomoći, gotovo su svi odreda umirali. I na ulicama su mnogi i danju i noću izdisali; za mnoge su pak, premda su u svojim domovima skončavali, susedi saznavali tek po smradu tela u raspadanju, pa je tih i onih koji su posvuda umirali bilo mnogo... više nije bilo dovoljno posvećenog zemljišta za grobove... pošto je sve već bilo puno, kopale su se na mestima kraj crkava velike jame u koje su sahranjivali na stotine mrtvih tela. Slagali su ih red po red kao što se slaže tovar na brodu...

Tolika je bila okrutnost Neba, a možda donekle i ljudi, da je između marta i idućeg jula, što od kuge, što zbog toga što su mnogi bolesnici slabo negovani... preko sto hiljada duša unutar zidina grada Firence izgubilo život... Oh, koliko je velikih palata, koliko divnih kuća, koliko plemićkih domova, nekad prepunih ukućana, gospode i gospa, opustelo do poslednjeg sluge! Koliko je poznatih porodica, koliko velikih imanja, koliko čuvenih blaga ostalo bez zakonitog naslednika! Koliko je vrlih muževa, koliko divnih žena, koliko ljupkih mladića... ujutru doručkovalo sa svojim roditeljima, drugovima i prijateljima, a iste večeri večeralo na drugom svetu sa svojim precima!

49
Kristina Pizanska
(od oko 1363. do oko 1430)
Iz *Knjige o gradu žena*

Kristina Pizanska (de Pizan) – rođena u Veneciji, radila je u Parizu i na francuskim dvorovima – bila je učena žena i čuvena književnica koja se borila za ženska prava. Ovaj odlomak iz njene istorije ženskog roda (1404–1405) spominje ilustratorku rukopisa koja je mogla biti savremenica braće iz Limburga.

U pogledu onog što kažete o ženama koje su vešte u slikanju, poznajem ženu po imenu Anastazija koja je tako učena i vešta u ukrašavanju margina rukopisa i pozadina minijatura da ne postoji zanatlija u čitavom gradu Parizu – u kome se može naći sve što je najbolje – koji bi je nadmašio ili koji bi naslikao cveće i sve pojedinosti tako fino kao ona ili čiji je rad više cenjen ma kako bogato ukrašena i dragocena neka knjiga bila. Ljudi ne prestaju da o njoj govore. A ja to znam iz svog iskustva, jer je ona i za mene naslikala nekoliko stvari koje se ističu u poređenju s ukrasnim okvirima koje su naslikali drugi majstori.

	300–600.	600–700.	700–750.
ISTORIJA I POLITIKA	Konstantin Veliki (vladao od 306. do 337) ponovo ujedinjuje Rimsko carstvo, premešta prestonicu u Carigrad raniji Vizant; oko 312. prima hrišćansku veru koja se brzo širi rimskim svetom a 313. g. Milanskim ediktom objavljuje versku toleranciju. **410.** Vizigoti predvođeni Alarihom pljačkaju Rim. **451.** Huni na čelu s Atilom, nadirući iz istočne Evrope, osvajaju Galiju, a 452. i Italiju. **476.** Pad Zapadnog rimskog carstva; njegove zemlje dele među sobom lokalni vladari. **Oko 493.** Teodorik, istočnorimski car, osniva Ostrogotsko kraljevstvo u Italiji. Justinijan, istočnorimski car (vladao od 527. do 565) i carica Teodora. Njihova vladavina obeležena je mirom, pravnim reformama i pokušajima ponovnog ujedinjenja carstva. **568.** U severnoj Italiji stvoreno Langobardsko kraljevstvo.	**600–800.** Zlatno doba keltske kulture. **669–690.** Teodor iz Tarsa organizuje suparničke engleske grupe; doba grčko-rimske kulturne obnove. **697.** Prvi mletački dužd koga je izabralo Upravno veće.	**711–715.** Muslimani osvajaju severnu Afriku i Španiju; Arapi vladaju većim delom Sredozemlja. **717.** Vizantijski car Lav III (vladao od 717. do 741) porazio arapske osvajače i uspostavio razdoblje mira; 726. zabranio upotrebu slika u crkvi, što je podstaklo ikonoboračku krizu.
RELIGIJA	**395.** Hrišćanstvo postaje oficijelna religija Rimskog carstva. **432.** Sv. Patrik (umro 461) osniva keltsku crkvu u Irskoj. **529.** Sv. Benedikt (od oko 480. do oko 553) osniva benediktinski manastirski red.		
	Bogorodica s detetom na prestolu između svetaca i anđela, manastir sv. Katarine, Sinajska gora, kraj šestog veka		
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	Amijan Marcelin (od oko 330. do 395), rimski istoričar. Boetije (od oko 480. do 524), rimski filozof u delu *Uteha filozofije* zastupa mišljenje da je žudnja za znanjem najviši izraz ljubavi prema Bogu.	**Oko 600.** Katolička misa koristi gregorijanski koral. Isidor iz Sevilje (umro 636), enciklopedista. Beda Venerabilis (673–735), engleski pisac i istoričar, istaknuti član intelektualne grupe Teodora iz Tarsa.	**Početak osmog veka:** Engleski ep *Beovulf.*
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**Oko 410.** Zabeleženi prvi alhemičarski ogledi koji se služe i naukom i mitovima u težnji da iz metala stvore zlato. **Oko 550.** Prokopije iz Cezareje piše *O građevinama,* delo o arhitekturi i javnim radovima u Vizantijskom carstvu. **Oko 600.** U Kini otkriven postupak štampanja pomoću drvenih ploča.	**Oko 600.** U Zapadnoj Evropi počinje da se upotrebljava uzengija. **604.** U Rimu izliveno prvo crkveno zvono.	

Ikonoborstvo. Još od najranijih dana hrišćanstva u crkvama su se kao ukras koristile slike ili statue koje su predstavljale svete ličnosti, scene iz biblijskih priča, čuda i drugih pobožnih prizora. Takva umetnička dela obično su smatrana dragocenim i poštovana su kao svetinje. Međutim, u nekim istorijskim trenucima ta praksa je napadana kao idolopoklonstvo. U osmom veku vizantijski car Lav III podvrgao je oštroj kritici takva prikazivanja, suprotstavivši se papi koji ih je proglasio svetim. Godine 726. Lav je izdao propis kojim se zabranjuju slike u crkvama. To je zametnulo borbu za prevlast između cara na Istoku i pape na Zapadu. Kriza je podstakla neka osnovna verska pitanja tumačenja Biblije i Hristove božanske prirode. Tokom te krize sledbenici Lava III, nazvani ikonoborcima, uništili su veći deo vizantijske umetnosti koja se u to doba nalazila po crkvama, naročito istočnim. Ikonoboračka kriza nije bila nevažna: pobunili su se gradovi, zametnule su se bitke. Iako je rasprava o umetničkim delima bila možda samo izgovor za sukobe političkih snaga crkve i države, važnost likovnog predočavanja – moć umetnosti da dirne i pokrene ljude – ne bi trebalo nimalo potceniti.

Posledica zabrane svetih slika bila je ta da su umetničke energije na neko vreme usmerene prema svetovnoj i privatnoj umetnosti – na primer, prema ukrašavanju rukopisa za privatnu upotrebu. Godine 843. kriza je okončana u korist svetih slika, kad je papa poštovanje slika proglasio delom hrišćanskog učenja. Malo-pomalo ponovo su počeli da se izrađuju veliki ciklusi mozaika, poput onih koji su ranije postojali u vizantijskim crkvama; međutim, ovi sada sadrže neka nova humanistička obeležja koja izviru iz svetovnih, klasicističkih radova ikonoboračkog razdoblja.

750–800.	800–850.	850–900.
756. Franački kralj Pipin Mali (vladao od 747. do 768) potukao Langobarde u Italiji i srušio njihovo kraljevstvo. Pokorenu srednju Italiju poklonio je papi (Papske zemlje), što je papi osiguralo nezavisnost, a Francuskoj povlašćen položaj. Karlo Veliki (vladao od 768. do 814), Pipinov naslednik, vladao većim delom Evrope. Njegova organizacija evropskog društva u poluautonomne provincije (nazvane markama) postaje osnova feudalnog društva; 800. g. papa ga kruniše za cara Svetog rimskog carstva. Posle Karlove smrti njegovo carstvo deli se na Istočno i Zapadno franačko carstvo (što otprilike odgovara današnjoj Nemačkoj i Francuskoj). Irena, prva vizantijska carica (vladala od 797. do 802).	**800–900.** Sa severa prodiru skandinavski narodi; muslimani osvajaju Sredozemlje, a Mađari sa istoka destabilizuju veći deo Evrope koja trpi duga ratna razdoblja. **804–807.** Vikinzi napadaju Irsku, a između 856. i 875. Britanska ostrva. Danci vladaju Škotskom.	**Oko 850–900.** Angkor Tom, prestonica Kmera, osnovana u današnjoj Kambodži. Grad okružen šancem zauzima trinaest kvadratnih kilometara i poseduje raskošne hramove i palate. **Oko 900.** Tolteci se naseljavaju u Meksiku; sukobljavaju se s Majama na Jukatanu.
Sv. Angilbert (od oko 750. do 814), kaluđer na Karlovom dvoru, obnavlja opatiju Sv. Rikije. Sv. Bonifacije (umro 755) pokrštava Germane. Sv. Teodor Studit (759–786) brani upotrebu ikona.		
(levo) Raspeće, korice knjige (?) izrađene u bronzi, Irska, osmi vek *(desno)* Monogrami Hi-Ro stranica iz *Knjige iz Kelsa,* Irska, oko 800. g.	*Bogorodica s detetom na prestolu* mozaik, Sveta Sofija, između 843. i 867.	*Jevanđelje iz Lindaua,* prednje korice poveza, oko 870. g.
Hrabanus Maurus, nemački enciklopedista.	**Oko 800.** Karolinška škola, koju je osnovao Karlo Veliki, podstiče proučavanje latinskih tekstova. **Oko 800.** Prva verzija *Hiljadu i jedne noći,* zbirke arapskih priča s dvora Harun al Rašida.	
	822. Najranije zabeležene crkvene orgulje, Ahen.	**Oko 850.** U zapadnoj Evropi počinje da se koristi konjski jaram za vuču. **860.** Danski Vikinzi otkrili Island; oko 866. napali Englesku; oko 980. otkrili Grenland.

Karlo Veliki Krajem osmog veka Karlo Veliki je ujedinio veći deo današnje Francuske, Nemačke, Italije i jugoistočne Evrope u jedinstveno carstvo, sa središtem u Ahenu u Nemačkoj. Još od rimskih vremena nije tako mnogo zapadnih zemalja bilo obuhvaćeno jedinstvenom vlašću. Kada ga je 800. godine papa krunisao u Rimu, to je shvaćeno u čitavoj Evropi kao jasan znak nadmoćnosti njegovog položaja, pa i njegove premoći nad papstvom.
Zato ga je vizantijski car u Carigradu doživljavao kao pretnju, što će dovesti do konačne podele hrišćanskog sveta na dva suprotstavljena carstva. Karlo Veliki je osnivač mnogih škola, manastira i sistema gradske uprave. U karolinškom razdoblju (nazvanom prema njegovoj dinastiji) cvetala je umetnost, kao što je to čest slučaj u vreme relativne stabilnosti.

	900–950.	950–1000.	1000–1050.
ISTORIJA I POLITIKA	**907.** Razdoblje Pet dinastija u Kini: zemlja politički rascepkana	**962.** Oton I Veliki, nemački vladar od 936. do 973. pobeđuje mađarske napadače i dobija krunu Svetog rimskog carstva. Kraljevi iz dinastije Kapet (koji će od 987. do 1792. biti francuski kraljevi) dolaze na vlast u franačkom kraljevstvu u ličnosti Huga Kapeta (vladao od 987. do 996).	**1016.** Normani stižu u Italiju iz severne Francuske i osnivaju kraljevstvo na jugu (1071) zauzimajući Bari; između 1072. i 1091. zauzimaju Siciliju isterujući Arape koji su držali ostrvo. Prvi škotski kraljevi: Dankan I (vladao od 1034. do 1040), ubio ga uzurpator vlasti Magbet (vladao od 1040. do 1057), koga će poraziti Malkom Kenmor (vladao od 1057. do 1093). Početak anglizacije Škotske Henrik III Crni (vladao od 1039. do 1056) učvršćuje nemačku carsku vlast, imenuje pape; zagospodario poljskim, mađarskim i češkim vojvodstvom.
RELIGIJA	**Oko 900.** Rusija se pokrštava. **910.** U Francuskoj osnovana opatija u Kliniju. Tamošnja manastirska organizacija i reformističke metode šire se Evropom.	Za vreme vladavine biskupa Bernvarda (biskup od 993. do 1022) Hildeshajm u Nemačkoj postaje kulturno i umetničko središte.	
UMETNOST I ARHITEKTURA		*(levo)* Unutrašnjost katedrale u Hildeshajmu 1001–1033. *(desno)* Harbavilski triptih, slonovača, kraj desetog veka	*Raspeće*, mozaik, Grčka, jedanaesti vek
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA			**Oko 1000.** Otonska obnova u Nemačkoj **Oko 1000.** Razvija se moderni notni sistem u Evropi. Solomon ibn Gabirol (1020–1070) jevrejski pesnik stvara u muslimanskoj Španiji.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE		Ibn Sînâ (Avicena) (980–1037?), arapski lekar i tumač Aristotela, deluje u Persiji i na Srednjem istoku; glavni medicinski autoritet srednjeg veka.	**Oko 1000.** Počinje razvoj gradova u Evropi; gradovi postaju sve važniji i sve veći tokom srednjeg veka. Upotreba abakusa za računanje (Evropa). **1002.** Leif Erikson plovi u Severnu Ameriku i tamo osniva naselje.

Manastiri Veliki evropski manastirski redovi srednjeg veka nastajali su u trenucima kad je centralna vlast bila oslabljena, a privreda nesigurna. U to doba obrazovanje i pismenost nisu bili česti. Opatije kao što su Lindisfern u Engleskoj (635), Klini (910) i Klervo (1115) u Francuskoj, Hildeshajm u Nemačkoj (1001–1033) i Asizi u Italiji (1209) bile su stabilna, samostalna društva u kojima su strogi verski obredi, spojeni s intelektualnim i umetničkim eksperimentisanjem, pravili jedinstvo karakteristično za srednji vek. Manastiri, koji su bili pošteđeni od plaćanja poreza, postali su bogati i moćni. Manastirski život bio je posvećen širenju hrišćanskog učenja, što je često značilo ne samo vršenje bogougodnih dela već i traganje za znanjima. Kaluđeri su prepisivali i pisali knjige, proučavali arhitekturu, matematiku, medicinu i filozofiju, slikali freske i slike na dasci, oslikavali rukopise.

1050–1100.	1100–1150.	1150–1200.
1066. Francuski Normani pod Viljemom Osvajačem, normanskim vojvodom, napadaju Englesku i pobeđuju u bici kod Hejstingsa lokalne snage koje vodi kralj Harold. Viljem krunisan za kralja Engleske. **1083.** Henrik IV, car Svetog rimskog carstva (vladar Nemačke), napada Italiju zbog sukoba s papom. *Godine 1084. Normani pljačkaju* Rim. Kao posledica političkog haosa raste moć nemačkih vojvodstava, a slabi papstvo. **1096.** Prvi krstaški rat, koji je 1095. pokrenuo papa Urban II da bi hrišćani ponovo osvojili Svetu zemlju od muslimana. Više od 30.000 neorganizovanih plemića i seljaka, uglavnom Francuza, Normana i Flamanaca, odlazi iz Evrope u Palestinu u nekoliko talasa; procenjuje se da ih je 12.000 poginulo u Maloj Aziji; od 1097. do 1099. krstaške snage zauzimaju Nikeju, Antiohiju i Jerusalim, koji i pljačkaju.	Osnivanje viteških krstaških redova: 1113. vitezova hospitalaca (jovanovaca); 1118. templara; 1190. tevtonaca. **1122.** Siže postaje opat Sen Denija u blizini Pariza i savetnik kralja Luja VI i Luja VII. **1147–1149.** Drugi krstaški rat, podstaknut propovedima sv. Bernara iz Klervoa, ima malo uspeha. Siže postaje regent Francuske.	**1171.** Saladin, vladar Egipta, osvaja Damask i Siriju. Godine 1187. ponovo osvaja Jerusalim. **1189–1192.** Treći krstaški rat, bezuspešan pokušaj ponovnog osvajanja Jerusalima, predvode Fridrih I Barbarosa, car Svetog rimskog carstva, engleski kralj Ričard I Lavlje Srce i francuski kralj Filip IV koji su međusobni suparnici; pape su držali po strani. Poduhvat se završava zarobljavanjem engleskog kralja Ričarda I. Ne mogavši da isteraju Saladina iz Palestine, krstaške vojske sklapaju s njim mir, kojim se hrišćanskim hodočasnicima dopušta da neometano posećuju Jerusalim.
1054. Konačni raskol između istočne (pravoslavne) i zapadne (katoličke) hrišćanske crkve. **Oko 1115.** Sv. Bernar (1090–1153) na čelu asketskog cistercitskog reda opatije u Klervou u severnoj Francuskoj.		
(levo) Katedrala u Špajeru u Nemačkoj, započeta 1030. *(desno) Hapšenje Hristovo,* freska, San Anđelo in Formis, Kapua, oko 1085.		
Oko 1050. *Pesma o Rolandu,* francuski ep Hariulf (od oko 1060. do 1143), kaluđer u Sv. Rikijeu, autor istorije manastira. Pjer Abelar (1079?–1144), francuski nominalistički filozof na Pariskom univerzitetu, autor teološke studije *Sic et Non,* protivnik sv. Bernara iz Klervoa.	**Oko 1100.** Kretjen de Troa, francuski pesnik piše priče iz doba kralja Artura. Omar Hajam (oko 1100), persijski pesnik. **Početak dvanaestog veka:** Trubadursko pesništvo i muzika pisani zamršenim dvorskim stilom; česta tema je ljubav, omiljena u Italiji i Francuskoj. Ibn Rušd (Averoes) (od oko 1126. do 1198), španski muslimanski lekar i filozof, autor rasprava o Platonu i Aristotelu.	**Oko 1160.** Nemački *Ep o Nibelunzima.* Nikola Mesarit (od oko 1163. do iza 1214), vizantijski hroničar. **Kraj dvanaestog veka:** *Karmina burana,* zbirka profanih narodnih pesama Albert Veliki (1192–1280), nemački skolastički filozof. Matje Paris (od oko 1200. do 1259), francuski istoričar.
1086. Prvi potpuni popis stanovništva sproveden u Engleskoj s ciljem regulisanja oporezivanja. Na toj osnovi napisane su i prve engleske zemljišne knjige koje sadrže prikupljene podatke.	**Dvanaesti vek:** Mavari proizvode papir; u Italiji se koristi latinsko jedro za poboljšanje plovidbe; sapun u širokoj upotrebi; nemački naučnik Teofil Presviter izdaje udžbenik o gradnji i ukrašavanju katedrala.	**Oko 1150.** Samostrel, efikasniji od običnog luka i strele, u širokoj upotrebi. **Oko 1170.** Leonardo iz Pize, italijanski matematičar, uvodi hinduističku matematiku, geometriju i algebru. **1180–1223.** Filip II Francuski izgrađuje Pariz. Ulice se popločavaju, grade se zidine, a oko 1200. započinje gradnja kraljevske palate Luvr. **1193.** Prvi trgovački ceh (Engleska).

Siže, Sen Deni i arhitektonski simbolizam Visoki crkveni velikodostojnik Siže, koji je došao na čelo opatije Sen Deni 1122. godine, postao je francuski regent dok je Luj VII bio u Drugom krstaškom ratu. Zahvaljujući tome, obnova crkve (započeta oko 1140. g.) bila je jednostavan građevinski poduhvat. Ona je postavila norme za gotičke crkve kao rani primer građevine koja predstavlja i političku moć i filozofsku zamisao.

Estetska koncepcija građevine povezuje se sa Sižeovim interesovanjem za sholastiku i neoplatonizam. Pojedini delovi crkve podržavaju čitavu konstrukciju, kao što svaki pojedini vernik podržava hrišćansku veru u celini. Ideja je bila da crkva Sen Deni predstavlja hrišćanski svet u malom i da odražava arhitektonski doživljaj lepote zahvaljujući kome posetilac preko osećanja dolazi do spoznaje Hrista. Nova tehnološka dostignuća konstrukcije omogućila su da se zidovi probiju velikim prozorima, kroz koje unutrašnjost biva preplavljena blistavom obojenom svetlošću. U skladu s neoplatonizmom, zadivljujući vitraži svetilišta i apside imali su zadatak da osvetle ne samo oltar već i da predstavljaju božansku svetlost – otelovljenje neizrecivog božjeg duha.

Opatija, kao riznica svetih relikvija i mesto sahranjivanja francuskih kraljeva, igrala je i vrlo važnu političku ulogu. Zadatak Sižeovog projekta bio je da slavi francusku državu u nastajanju i da naglasi ličnost vladara kao branioca vere. Zato je ta građevina postala stecište verskih, estetskih i političkih ideja.

	1200–1225.	1225–1250.	1250–1275.
ISTORIJA I POLITIKA	**1202–1204.** Krstaši kreću četvrti put u Palestinu mletačkim brodovima. Svraćaju u hrišćanski Carigrad i pljačkaju ga; papa osuđuje čitav poduhvat; 1208–1274. brojni novi krstaški ratovi: teritorijalni posedi na Srednjem istoku prelaze iz ruke u ruku zapadnih vladara; suočavaju se s muslimanima koji uspevaju da zadrže Jerusalim od 1244. do 1917. **1206–1223.** Mongolski vladar Džingis-kan prelazi celu Aziju i Rusiju i postaje pretnja Evropi. **1215.** Kralj Džon potpisuje dokument Magna Karta, ugovor između engleskog kralja i feudalnog plemstva. Taj dokument, koji ograničava apsolutnu moć vladara, jeste temelj novog ustava koji stavlja zakon iznad volje kralja, a sadrži nova zakonska, verska i poreska prava pojedinca, uključujući i pravo na suđenje i druge reforme i osniva parlament.	Francuski kralj Luj IX (Luj Sveti, vladao od 1226. do 1270) vodi VII i VIII krstaški rat.	**1254–1273.** Razdoblje borbi u Nemačkoj: osporavanje prava na presto Svetog rimskog carstva potvrđuje rascepkanost Nemačke na manje državice i nagoveštava kraj carstva kao političke moći. **Do 1263.** Papina dozvola trgovanja data tevtonskim vitezovima, koji su početno bili krstaški viteški red. U nedostatku jakog vladara red se osilio pa je kontrolisao veći deo Pruske, severne Nemačke, delove Litvanije i Poljske. Osnovao je brojne nezavisne trgovačke gradove, kasnije deo *Hanzeatske lige* slobodnih trgovačkih gradova severne Evrope. **1271–1295.** Trgovac Marko Polo iz Venecije putuje na dvor Kublaj-kana. Putovanjima preko Indije, Kine, Burme i Persije uspostavlja prve diplomatske veze između evropskih i azijskih naroda.
RELIGIJA	**1215.** Četvrti lateranski biskupski sabor održan u Rimu utemeljuje važna katolička učenja: transsupstancijaciju (preobraženje), ispovedanje, poštovanje relikvija. **1223.** Sv. Franjo Asiški osniva franjevački manastirski red koji propoveda potrebu za siromaštvom.		
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**1200.** Osnivanje Pariskog univerziteta (posle 1257. naziva se Sorbona); 1209. Univerzitet u Valensiji; 1242. Univerzitet u Salamanki; ti univerziteti postaju centri komunikacije između Arapa i hrišćana.	Sveti Toma Akvinski (1225–1274), italijanski skolastički filozof. Njegova *Summa Theologica* čini osnov katoličkog učenja: istražuje odnos između vere i intelekta, religije i društva.	Vinsent iz Bovea (umro 1264), francuski enciklopedista. Dante Aligijeri (1265–1321), pisac *Božanstvene komedije* na narodnom toskanskom jeziku. Delo je imalo veliki uticaj na razvoj italijanskog jezika. **1266–1283.** *Zlatna legenda*, zbirka apokrifnih verskih priča o svecima italijanskog crkvenog velikodostojnika Jakopa da Voragine (od oko 1228. do 1298).
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**Trinaesti vek:** Ugalj se sve više koristi kao gorivo umesto drveta; u Liježu počinje razvoj rudarstva. Napredak u putovanju morem: u Evropi se koriste kormilo na krmenoj statui i kompas; uvodi se kolovrat; počinje da se upotrebljava barut.	Rodžer Bejkon (umro 1292), engleski naučnik koji se u proučavanju prirodnih sila služi posmatranjem i eksperimentom.	

(levo) Unutrašnjost katedrale u Šartru, od oko 1194. do 1220.
(desno) Notr Dam u Parizu, od 1163. do oko 1250.

Dvorski život i internacionalna gotika Fino izrađene ilustracije rukopisa, mali diptisi za ličnu upotrebu i skupoceni predmeti optočeni dragim kamenjem označavaju jedno od estetskih usmerenja četrnaestog veka. Male dimenzije i velika otmenost tih dela odražavaju uspon (naročito u Francuskoj) staleža bogatog plemstva čiji su rafinirani ukus i navika putovanja zahtevali da umetnička dela budu i lepa i prenosiva. Ukrašeni molitvenici s dnevnim molitvama, kalendarima i delovima jevanđelja (časoslovi) bili su pomodni predmeti koji su jasno upućivali na bogatstvo, pobožnost, dobar ukus i rafiniranost vlasnika. Paralelno s tim likovnim stilom postojao je i novi stil u književnosti – svetovan, romantičan, pisan savremenim jezikom a ne učenim latinskim kojim su se služile prethodne generacije; primeri toga su pesnici trubaduri koji su pisali na provansalskom, Roman o ruži (Roman de la Rose) na francuskom i većina Danteovih i Petrarkinih stihova na italijanskom jeziku. I pesme i slike slavile su čulno uživanje materijalnog sveta.

1275–1300.	1300–1325.	1325–1350.
1289. Jovan od Montekorvina osniva stalnu hrišćansku misiju u Kini. 1290. Jevreji prognani iz Engleske; 1306. iz Francuske. 1295. Engleski kralj Edvard I osniva *Uzorni parlament*, prvi dvodomni engleski parlament.	1302. Prvi poznati saziv francuskih staleža, sabora krune, sveštenstva, plemstva i trećeg staleža, kako bi podržali Filipa IV Lepog u sporu protiv pape Bonifacija VIII po pitanjima papskog autoriteta. 1305. U strahu od političkog bezvlašća i očajnih uslova koji vladaju u Rimu papa Klement V bira Avinjon kao mesto boravka papa; početak tzv. Avinjonskog (papskog) ropstva (do 1376). 1310–1313. Henrik VII, car Svetog rimskog carstva, napada Italiju kako bi uspostavio carsku vlast.	1325. Asteci osnivaju grad Tenohtitlan 1337. Započinje Stogodišnji rat između Engleske i Francuske (trajaće do 1453). 1347–1350. *Crna smrt* (kuga) hara Evropom. Procenjuje se da je zaraza odnela trećinu stanovništva.

Evropa i Istok Još od muslimanskog osvajanja Srednjeg istoka i Španije u osmom veku odnos evropskih hrišćanskih kultura i nehrišćanskih naroda bio je čas srdačan čas neprijateljski. Arapska učenost i tehnologija komunicirale su s Evropljanima preko trgovine i putovanja, a zahvaljujući krstaškim ratovima Zapad je takođe obogatio svoje poznavanje arapske kulture. Međutim, zemlje Dalekog istoka ostale su nepoznate. Evropski dodiri s Azijom iz korena su se promenili krajem trinaestog veka, nakon što je mletački trgovac Marko Polo boravio na dvorovima mongolskog vladara Kublaj-kana u Kini, Indiji i Persiji, odakle je doneo prve tačnije opise tih krajeva. Kako se povećavalo znanje o Aziji, sve više su se uspostavljali trgovački putevi, trgovačke kolonije i hrišćanske misije. Privučeni izgledima velikih dobiti od trgovine svilom, egzotičnim začinima i zlatom – kao i zbog pustolovina – trgovci su se u sve većem broju odlučivali na put u te nekad neprijateljske zemlje. Žar poslednjih krstaških ratova ne treba pripisati samo religioznom zanosu već i prilici koju su oni stvarali za otvaranje novih puteva i ostvarenje veza sa istočnim zemljama. Njihov uticaj na evropsku kulturu bio je veliki. Grad Venecija postao je napredan centar trgovine sa istokom, a isti procvat doživeli su i španski obalski gradovi; oni su, osim trgovačkih, postali i kulturna središta razmene umetnosti i ideja. Uticaj azijskog ukusa vidi se na prikazima kao što je, na primer, engleski heraldički lav za koji se veruje da potiče od kineskog zmaja, koji je bez sumnje bio utkan u dragocene svilene materijale.

ŽAN PISEL
Oslikane stranice iz *Molitvenika Žane d'Evre*, Pariz 1325–1328.

1275–1300.	1300–1325.	1325–1350.
Oko 1297. Objavljena *Knjiga raznih doživljaja* Marka Pola. Ovi izuzetno popularni putopisi po Dalekom istoku podstakli su opšte interesovanje za strane zemlje.	Oko 1300. *Roman o ruži*, društvena satira napisana na narodnom francuskom jeziku. Vilijam iz Okama (od oko 1300. do 1349), engleski nominalistički filozof, naglašava nadmoć mističkog iskustva nad racionalnim shvatanjem. Petrarka (1304–1374), italijanski humanista i pesnik Đovani Bokačo (1313–1375), italijanski pisac zbirke novela *Dekameron*.	1325–1327. Ibn Batuta (od 1304. do oko 1368), arapski putnik i naučnik posećuje Severnu Afriku, Srednji istok i Persiju; 1334. dolazi do Indije, a 1342. do Kine; u memoarima komentariše političke i društvene običaje. Franko Saketi (1332?–1400), italijanski pesnik i pisac *Tri stotine priča*. Džefri Čoser (1340–1400), engleski diplomata i pisac *Kenterberijskih priča*.
Kraj trinaestog veka: U Evropu uvedeni arapski brojevi. Oko 1286. Izum naočara.	Početak četrnaestog veka: Prvo liveno gvožđe u Evropi; barut prvi put upotrebljen za izbacivanje duladi.	1335–1345. Artiljerija prvi put upotrebljena na brodovima. 1340. Frančesko Pegoloti piše *Trgovački priručnik* na italijanskom. 1346. Veliki luk zamenjuje samostrel: u bici kod Kresija Englezi ga koriste kako bi nadvladali francusku konjicu; posledica je veće učestvovanje pešaka u ratu.

TREĆI DEO

OD RENESANSE DO ROKOKOA

Kada smo razmatrali prelaz iz antičkog doba u srednji vek upozorili smo na veliku krizu – uspon islama – koja je obeležila razdvajanje tih dvaju razdoblja. Ništa slično nije se dogodilo kada je nastupilo razdvajanje srednjeg veka od renesanse. Sigurno su događaji koji su se odvijali u XV i XVI veku imali dalekosežne posledice: pad Carigrada i turska osvajanja jugoistočne Evrope, istraživačka putovanja koja su dovela do osnivanja prekomorskih kolonija u Novom svetu, Africi i Aziji, suparništvo između Španije i Engleske kao najjačih kolonijalnih sila, uz duboku duhovnu krizu koju su izazvale reformacija i protivreformacija. Ali ni za jedan od ovih događaja, ma koliko velike bile posledice koje su ih izazvale, ne može se reći da je otvorio novo doba: kada su se zbili, renesansa je već bila uveliko uhvatila korenje. Ako i zanemarimo manji broj stručnjaka koji potpuno poriču postojanje renesanse, suočićemo se s vrlo različitim pogledima na to razdoblje. Možda je jedino u čemu se svi stručnjaci slažu to da je renesansa započela onda kada su ljudi shvatili da više ne žive u srednjem veku.

Ova tvrdnja nije tako jednostavna kao što se na prvi pogled čini. Ona iznosi neospornu činjenicu da je renesansa prvo razdoblje u istoriji kog su učesnici bili svesni sopstvenog postojanja i sami sebi iskovali naziv. Ljudi u srednjem veku nisu mislili da pripadaju vremenu koje se razlikuje od antike. Za njih se prošlost jednostavno sastojala od vremena „pre Hrista" i vremena „posle Hrista", ili doba „Božjih zakona" (tj. Starog zaveta) i doba „Božje milosti" (tj. vremena posle Isusovog rođenja). S njihovog gledišta, dakle, istorija se stvarala na nebu, a ne na zemlji. U renesansi se, naprotiv, istorija nije određivala prema božanskom planu o spasenju nego na osnovu ljudskih dostignuća. Na antiku se gledalo kao na razdoblje u kome je civilizacija dostigla vrhunac svoje stvaralačke moći, na doba koje je bilo naglo prekinuto varvarskim najezdama koje su uništile Rimsko carstvo. U hiljadugodišnjem razdoblju „mraka" malo je toga postignuto, ali tada je nastupio preporod svih onih umetnosti i nauka koje su cvetale u staroj antici i konačno je to „međuvreme" ili „srednji vek" prevladano. Sadašnjost, „novo doba" moglo se,

prema tome, prikladno označiti kao „ponovno rođenje" – *rinascita* na italijanskom (od latinskog *renascere*, biti ponovo rođen), *renaissance* na francuskom, što je preko francuskog ušlo i u engleski i ostale jezike.

Takav revolucionarni pogled na istoriju prvi put nalazimo u tridesetim godinama XIV veka u delima italijanskog pesnika Frančeska Petrarke, prvog u nizu velikana koji su stvorili renesansu. Petrarka je shvatao novo doba uglavnom kao „preporod klasika", što se svodilo na vraćanje nekadašnje čistote latinskom i grčkom jeziku i povratak izvornim tekstovima drevnih autora. U sledeća dva veka ideja o preporodu antike zahvatila je gotovo celokupno područje kulture, uključujući i likovnu umetnost. Likovna umetnost odigrala je posebno važnu ulogu u oblikovanju renesanse, a razloge ćemo istražiti kasnije.

Činjenica da je nova istorijska orijentacija (kojoj mi, setimo se, dugujemo pojmove kao što su renesansa, srednji vek i antika) mogla nastati u glavi jednog čoveka, iako su je uskoro prihvatili mnogi drugi, već sama po sebi dovoljno rečito govori o tom vremenu. Upravo zahvaljujući individualizmu, novoj samosvesti i samopouzdanju, Petrarka je mogao da izrazi sopstveno uverenje, suprotno uvreženom mišljenju da je „doba vere" bilo doba mraka dok su „pagani" iz antičkog doba zapravo značili najprosvećenije razdoblje u istoriji. Takva spremnost da se tradicionalna uverenja i postupci dovedu u pitanje postaće osnovno obeležje cele renesanse. Humanizam je za Petrarku značio verovanje u veću važnost onoga što još uvek nazivamo „humanističkim" ili „društvenim naukama" nego u božanski nauk ili proučavanje Svetog pisma, pa je smatrao da je učenje jezika, proučavanje književnosti, istorije i filozofije – u svetovnim više nego u religioznim okvirima – samo sebi svrha.

Ne smemo, međutim, pretpostaviti da su Petrarka i njegovi sledbenici želeli da potpuno ožive antičko doba. Umetnuvši pojam „hiljadu godina mraka" između

sebe i starih Grka i Rimljana, priznali su (za razliku od srednjovekovnih klasika) da je grčki i rimski svet nepovratno mrtav. Sjaj tog sveta mogao se vratiti jedino u duhu, dubokim poniranjem u njegovu srž, što je bilo obojeno nostalgijom i divljenjem. Duh tog vremena dopirao je preko granica „mračnog doba", otkrivajući tako veličinu antičkih dostignuća u umetnosti i mišljenju, nadmećući se s njima na zamišljenom planu.

Cilj renesanse nije bio da se dela antike imitiraju već da se stvore jednako dobra dela, a ako je moguće i nadmaše. To je značilo da uzori iz antičkog doba nisu neminovno značili nedodirljiv autoritet. Pisci su nastojali da se izražavaju ciceronskom elokvencijom i preciznošću, ali ne nužno na latinskom. Arhitekti su nastavili da grade crkve poštujući zahteve koje je postavljao hrišćanski obred, a ne stvarajući kopije mnogobožačkih hramova; ali njihovi projekti bili su *all'antica,* „po uzoru na antiku", a arhitektonski rečnik kojim su se služili temeljio se na proučavanju klasičnih građevina. Ma koliko njihovo oduševljenje klasičnom filozofijom bilo jako, humanisti nisu postajali neopagani, nego su činili sve kako bi pomirili nasleđe antičkih mislilaca sa hrišćanstvom.

Tako su se ljudi renesanse našli u položaju učenika koji je započeo oponašanjem učiteljevih dostignuća, ali je školovanjem oslobodio mnogo veću energiju od one kojoj se nadao. Ali kako je njihov učitelj bio mrtav, a ne samo odsutan, morali su da izađu na kraj s tim nepoznatim moćima kako su najbolje znali, sve dok sami nisu postali punopravni učitelji i majstori. Taj proces prisilnog odrastanja bio je prepun kriza i napetosti. Uprkos jakim uzbuđenjima, renesansa sigurno nije bila doba lagodnog življenja. Ipak, čini se da su baš te napetosti izazvale neviđene izlive stvaralačke energije. Osnovni paradoks je da ta želja za povratkom klasicima, zasnovana na odbacivanju srednjeg veka, nije donela novom veku preporod antike nego rođenje moderne civilizacije.


IRSKA
ENGLESKA
SEVERNO MORE
AMSTERDAM
HARLEM
LAJDEN
HAG
DELFT
ROTERDAM
HERTOGENBOŠ
HOLANDIJA
UTRECHT
SVETO RIMSK
KASEL
VUDSTOK
OKSFORD
OKSFORDŠIR
LONDON
VINDZOR
Temza
BRUGE
ANTVERPEN
FLANDRIJA
GAN
BRISEL
BELGIJA
LIL
TURNAJ
DAUAJ
BON
FRANKF
VIRCBU
ATLANTSKI OKEAN
Kanal Lamans
RAJNSKA OBLAST
NORMANDIJA
KAEN
SANTILI
REMS
PARIZ
VERSAJ
MEZON
ŠARTR
FONTENBLO
BRETANJA
ELZAS (ALZAS)
KARLSR
STRAZBUR
IZENHAJM
KOLMAR
Bodensko jezero
BAZEL
Loara
ŠAMBOR
BERI
DIŽON
BURGUNDIJA
ŠVAJCARSK
Ženevsko jezero
ŽENEVA
BISKAJSKI ZALIV
FRANCUSKA
SAVOJA
MILAN
TORINO
AVINJON
PROVANSA
ŠPANIJA
PORTUGAL
MADRID
TOLEDO
SEVILJA
GRANADA
SREDOZEMNO MORE

EVROPA U DOBA RENESANSE



PRVO POGLAVLJE



RANA RENESANSA U ITALIJI

Ako suzimo polje interesovanja s celokupne renesanse na renesansu u „lepim umetnostima", suočićemo se s nekim pitanjima o kojima se još uvek raspravlja. Kada je započela umetnost renesanse? Da li je ona kao gotička umetnost nastala u određenom središtu ili na nekoliko mesta istovremeno? Da li da je shvatimo kao dosledan stil, ili kao stav koji se mogao ostvariti u više stilova? Pojam „renesansne svesti" potiče iz Italije i nema sumnje da je Italija odigrala vodeću ulogu u razvoju renesansne umetnosti, bar do početka šesnaestog veka. Ta činjenica, međutim, ne znači da je renesansa bila nužno ograničena na jug.

Što se tiče arhitekture i skulpture savremeni stručnjaci slažu se s tradicionalnim mišljenjem, izraženim prvi put pre više od petsto godina, da je renesansa započela ubrzo posle 1400. u Firenci. Prema jednom još starijem mišljenju novo doba u slikarstvu započelo je s Đotom koji je, kao što je napisao Bokačo oko 1350. godine, „povratio svetlost ovoj umetnosti koja je vekovima bila zakopana". Ne možemo zanemariti takvo svedočanstvo. Ipak, ako ga prihvatimo zdravo za gotovo, moramo pretpostaviti da se renesansa u slikarstvu pojavila oko 1300. godine, jednu celu generaciju pre Petrarke. Sam Đoto sigurno nije odbacio prošlost kao doba mraka. Na kraju krajeva, dva glavna izvora njegovog stila bili su vizantijska tradicija i uticaj severnih Gota. Revolucija koju je izveo u umetnosti na temelju tih elemenata ne vezuje ga nužno za novo doba, jer su se revolucionarne promene zbile već ranije u srednjovekovnoj umetnosti. Nije ni ispravno pripisati revoluciju samo njemu, zanemarivši Duča i ostale velike sijenske majstore. Petrarka je bio svestan značajnih ostvarenja svih tih umetnika, pisao je s divljenjem i o Đotu i o Simoneu Martiniju, ali nikada nije tvrdio da su oni izneli na svetlost dana ono što je bilo zakopano u vekovima mraka. Tako nešto bilo je samo po sebi nemoguće jer nijedan od njih nije poznavao klasično slikarstvo.

Kako onda možemo objasniti Bokačovu izjavu o Đotu? Moramo razumeti da se Bokačo, revnostan Petrarkin učenik, uglavnom bavio humanizmom u književnosti. Braneći položaj poezije činilo mu se korisnim da pronađe sličnosti u slikarstvu. Nisu li i stari Grci i Rimljani proglasili te dve umetnosti sličnim? Horacijeva čuvena izreka kaže da se likovna umetnost mora usklađivati prema primeru poezije (*ut pictura poesis*); tako Bokačo Đotu pripisuje ulogu „Petrarke u slikarstvu", služeći se prednošću njegove već legendarne slave. Dakle, Bokačovo shvatanje Đota kao renesansnog umetnika više je rezultat jedne pomalo intelektualne strategije nego pouzdanog prenošenja Đotovog stava. Ipak, ono što Bokačo želi da kaže zanimljivo nam je jer je on prvi primenio Petrarkinu ideju o „preporodu nakon mračnog doba" na likovnu umetnost, iako malo preuranjeno. Način na koji Bokačo opisuje Đotova dela takođe zavređuje našu pažnju. Upravo je on tvrdio kako je Đoto prikazivao svaki lik ljudske prirode tako verno da su ljudi često zamenjivali njegove slike sa samom stvarnošću. Ova tvrdnja podrazumeva da je rezultat oživljavanja antike u slikarstvu bilo verno prikazivanje realnosti. O toj se temi, kao što ćemo videti, često raspravljalo u doba renesanse, uz tumačenje podražavanja prirode kao dela velikog pokreta „povratka klasicima" u nastojanju da se svede na najmanju moguću meru sukob između tih dvaju ciljeva. Na kraju, i sama klasična grčka umetnost zasnivala se na sintezi naturalizma i idealnih proporcija.

FIRENCA 1400–1450.

Posebne okolnosti koje su tada vladale pomažu nam da objasnimo zašto se rana renesansa rodila u Firenci na početku petnaestog veka, a ne na nekom drugom mestu ili u neko drugo vreme. Oko 1400. godine Firenci je pretila opasnost od gubitka političke samostalnosti, a pretnja je dolazila od moćnog Vojvode od Milana koji je pokušavao da zavlada čitavom Italijom. Već je bio pokorio Lombardijsku niziju i većinu gradova-država središnje Italije, pa je Firenca predstavljala jedinu ozbiljnu prepreku njegovim težnjama za vlašću. Grad je pružio žestok otpor i uspešno se branio na vojnom, diplomatskom i intelektualnom polju. Od ta tri područja delovanja intelektualno nipošto nije bilo najmanje važno. Podrška Vojvodi kao novom Cezaru koji zemlji donosi mir i red bila je vešto sročena. Kao odgovor, Firenca je ojačala svoje javno mišljenje proglasivši se braniteljkom slobode u borbi protiv nečuvene tiranije.

Takav propagandni rat na obe strane vodili su humanisti, naslednici Petrarke i Bokača, ali Firentinci su ostavili mnogo bolja svedočanstva o sebi. Njihovi tekstovi, poput *Pohvale gradu Firenci* Leonarda Brunija (vidi sl. 577), bacaju

novo svetlo na Petrarkin ideal o preporodu klasika. Humanist koji govori kao građanin slobodne republike postavlja pitanje zašto je samo Firenca, među svim državama u Italiji, uspela da odoli nadmoćnoj milanskoj sili. Odgovor pronalazi u njenim ustanovama, kulturnim dostignućima, geografskom položaju, duhu njenih stanovnika i u tome što je naslednica drevne Etrurije, grada-države. Firenca, zaključuje on, preuzima onu ulogu političkog i intelektualnog vođstva koju je imala Atina u doba persijskih ratova.

Patriotski ponos, pozivanje na veličinu sadržanu u slici Firence kao „nove Atine" sigurno je naišlo na veliki odjek u čitavom gradu. Upravo kada su milanske snage zapretile da će ih uništiti Firentinci su se prihvatili vrlo ambicioznog zadatka – završavanja velikog umetničkog poduhvata koji je započet u prethodnom veku, u doba Đota. Posle nadmetanja za izradu bronzanih vrata krstionice Sv. Jovana, koje je trajalo od 1401. do 1402. godine, nastavilo se s jednim drugim opsežnim programom skulpturalnog ukrašavanja Firentinske katedrale i drugih crkava. Istovremeno, ponovo je počelo da se raspravlja o tome kako da se izgradi kupola katedrale, što je bio najveći i najteži projekat. Taj poduhvat trajao je duže od trideset godina i on se postepeno ugasio posle dovršenja kupole 1436. godine. Iako je teško izraziti tadašnje troškove u okvirima današnjih cena, oni bi se mogli uporediti s troškovima za ponovnu izgradnju Akropolja u Atini. Veliko ulaganje samo po sebi nije bilo jemstvo umetničkog kvaliteta, ali podstaknuto velikim građanskim oduševljenjem otvorilo je sjajnu mogućnost za pojavu novih stvaralačkih talenata i nastajanje novog stila dostojnog „nove Atine".

Likovne umetnosti su se od početka smatrale bitnim za oživljavanje firentinskog duha. U antičko doba i u srednjem veku one su se svrstavale među zanate ili „zanatske veštine". Nije slučajno što se prva otvorena izjava koja se zalaže za njihovo mesto u društvenim naukama javlja u spisima Filipa Vilanija 1400. godine. Sto godina kasnije takva tvrdnja je opšteprihvaćena u najvećem delu zapadnog sveta. Šta ona podrazumeva? Društvene nauke definisane su prema tradiciji koja potiče od Platona i obuhvataju intelektualne discipline kao što su matematika (uključujući teoriju muzike), dijalektika, gramatika, retorika i filozofija, koje su se smatrale preko potrebnim delom plemićkog obrazovanja. Likovne umetnosti bile su isključene zato što su one imale „upotrebnu vrednost" kojoj je nedostajala teorijska podloga. Dakle, kad su umetnici dobili pristup među izabrane trebalo je ponovo definisati prirodu njihovog rada. Priznato im je da je u njihovom radu važnija ideja nego puko obrađivanje materijala, a na umetničko delo sve se više gledalo kao na vidljiv dokaz umetnikovog stvaralačkog uma. To je značilo da se umetnička dela nisu mogla, a ni smela, ocenjivati prema utvrđenim merilima koja su vredela za zanatstvo. Ubrzo se sve što je nosilo pečat velikog majstora počelo revnosno skupljati, bez obzira na to da li je bilo završeno ili ne – crteži, skice, sačuvani ostaci nekog dela, nedovršena umetnička dela.

Shvatanja umetnika takođe su doživela značajne promene. Našavši se u društvu učenih ljudi i pesnika i sami umetnici često su sticali obrazovanje i postajali učeni; mogli su pisati pesme, autobiografije ili teorijske rasprave. Druga posledica njihovog novog društvenog položaja bila je posebna sklonost umetnika prema jednom od dvaju suprotnih tipova ličnosti; ili bi se razvili u svetskog čoveka koji vlada sobom, uglađenog i neusiljenog ponašanja u aristokratskom društvu, ili bi se pretvarali u samotnog genija, tajanstvenog, preosetljivog, sklonog napadima melanholije, koji je često u sukobu s pokroviteljima umetnosti. Zapanjuje kako je taj moderni pogled na umetnost i umetnike brzo prerastao u živu stvarnost u Firenci u doba rane renesanse. Međutim, takav stav nije odmah svuda prevladao, niti se mogao primeniti na sve umetnike. Na primer, u Engleskoj je taj proces priznavanja posebnog položaja umetnicima tekao sporo, a ženama se posebno uskraćivalo profesionalno usavršavanje i ostale mogućnosti koje su bile dostupne muškarcima.

Uz humanizam i istorijske sile, moramo priznati da je za rođenje renesanse odlučujuću ulogu imala genijalnost pojedinca. Začetnici renesanse bila su tri čoveka izvanrednih sposobnosti: Filipo Bruneleski, Donatelo i Mazačo. Teško je poverovati da je poznanstvo te trojice utemeljivača bilo slučajno. Štaviše, našli su se pred istim osnovnim zadatkom – pomiriti klasičnu formu s hrišćanskim sadržajem u stvaranju novog stila. Ipak, svaki od njih posedovao je jedinstvenu umetničku ličnost koja mu je omogućila da taj problem reši na sopstveni način. U prvoj polovini XV veka firentinska umetnost je, zahvaljujući njima, zadržala vodeće mesto u pokretu koji se pretvorio u zlatno doba rane renesanse. Da bismo ušli u trag počecima tog doba moramo početi od skulpture; iako je Bruneleski možda bio središnja figura, skulptorima su se ranije nego arhitektima i slikarima pružile mnoge mogućnosti da odgovore na izazov „nove Atine".

Skulptura

GIBERTI. Umetničko nadmetanje započelo je konkursom za vrata krstionice i bilo je još neko vreme namenjeno uglavnom skulptorskim projektima. Gibertijev predložak za reljef, setimo se, ne razlikuje se baš od internacionalne gotike (vidi sl. 429), kao ni dovršena vrata krstionice, iako je za njihovo izvođenje trebalo dvadeset godina. Njegovo divljenje prema antičkoj umetnosti, koje je došlo do izražaja samo u prikazu Isakovog torza na reljefu, može da se poveže s klasičnošću firentinskih humanista oko 1400. godine. Slični primeri javljaju se i kod drugih firentinskih skulptora tog doba. Ali takvo izdvojeno delo malih dimenzija, u kojem se umetnik poziva na antičku skulpturu podseća na ono što je Nikola Pizano ostvario jedan vek ranije (vidi sl. 483).

NANI DI BANKO. Jednu deceniju posle Gibertijevog reljefa takav ograničeni srednjovekovni klasicizam prevladao je nešto mlađi umetnik, Nani di Banko (oko 1384–1421). Skulptura četiri sveca, nazvana *Četiri krunisana sveca* (sl. 527) koju je izradio između 1410. i 1414. godine za jednu od niša pročelja crkve Or San Mikele, ne nadovezuje se na delo Nikole Pizana nego na *Posetu Marije Jelisaveti* na katedrali u Remsu (vidi sl. 471). Skulptura predstavlja četiri hrišćanska vladara koji su bili pogubljeni zato što nisu hteli da poslušaju Dioklecijanovu naredbu i isklešu statuu paganskog boga. Ta legenda kasnije se stopila s pričom o četiri mučenika koji nisu hteli da mole u hramu. Skulpture u



527. Nani di Banko. *Četiri krunisana sveca.* Oko 1410–1414. Mermer, približno prirodna veličina. Crkva Or San Mikele, Firenca

obe grupe svetitelja otprilike su prirodne veličine, ali Nanijevi ostavljaju utisak kao da su mnogo veći od onih u Remsu. Njihova masivnost i monumentalnost znatno prevazilaze granice srednjovekovne skulpture, iako se Nani mnogo manje oslanjao na antičke uzore nego skulptor koji je izradio *Posetu Marije Jelisaveti* ili Nikola Pizano. Samo glave drugog i trećeg *Sveca* podsećaju na primere iz rimske skulpture, posebno na one upečatljive portrete glava iz trećeg veka (vidi sl. 528 i 529). Na Nanija je očigledno ostavio utisak njihov realizam i izmučeni izraz njihovih lica. Njegova sposobnost da izvuče ono bitno iz oba ova kvaliteta upućuje na nov odnos prema antičkoj umetnosti, koji ujedinjuje klasičnu formu i sadržaj, a ne razdvaja ih više kao što su to činili srednjovekovni klasici.

DONATELOVA PRVA DELA. Umetnost rane renesanse težila je da izrazi odnos prema ljudskom telu kakav je bio u antičko doba. Umetnik koji je najviše učinio da se takav odnos ponovno uspostavi bio je Donatelo, najveći skulptor svog doba. Rodio se 1386. godine, nekoliko godina posle Nanija di Banka, a umro je 1466. nadživevši ga za 45 godina. Jedino je on, od trojice osnivača novog stila, doživeo drugu polovinu XV veka. Kao i Nani, Donatelo je na početku svoje aktivnosti radio po narudžbini za firentinsku katedralu i za crkvu Or San Mikele. Često su u svom radu nailazili na iste probleme, ali kao ličnosti ta dva majstora imala su vrlo malo zajedničkog.

Nanijeva skulptura *Četiri krunisana sveca* i Donatelov kip *Sv. Marka* (sl. 530) izvanredno jasno pokazuju različitost njihovog pristupa. Obe skulpture nalaze se u dubokim gotičkim nišama, ali Nanijeve figure ne mogu da se odvoje od arhitektonske pozadine i još uvek izgledaju kao skulpture na dovratku portala pričvršćene za pilastre. Statui *Sv. Marka* nije više potrebno takvo okrilje. Savršeno uravnotežena i sama sebi dovoljna, ona ništa ne bi izgubila od svog neizmernog dostojanstva i da joj se oduzme ono što je okružuje. To je prva statua, još od antičkog doba, koja može da stoji sama za sebe ili, drugim rečima, prva statua koja u pravom smislu ponovno sadrži u sebi ono što se zove klasični kontrapost. Ovim delom koje je zaista obeležilo epohu mladi Donatelo je jednim zamahom ovladao suštinom dostignuća antičke skulpture. On ljudsko telo prikazuje kao artikulisanu strukturu sposobnu za kretanje, a draperiju kao odvojeni i sporedni element koji određuju oblici tela ispod, a ne ritam nabora nametnut spolja. Za razliku od *Četiri krunisana sveca, Sv. Marko* izgleda kao da bi mogao skinuti svoju odeću, a opet, nije uopšte klasicistički u tom smislu da bi se neposredno pozivao na određene antičke uzore, kao Nanijeve figure. Možda bi mu zato bolje pristajala reč „klasičan".

Nekoliko godina kasnije, između 1415. i 1417. godine, Donatelo je izradio još jednu skulpturu za crkvu Or San Mikele, čuvenog *Sv. Đorđa* (sl. 531). Niša je plića nego ona za *Sv. Marka,* tako da je mladi svetac-ratnik sasvim malo izbočen. Iako na sebi ima oklop, telo i udovi nisu mu ukočeni već uočljivo gipki. Položaj tela s težinom prebačenom na isturenu nogu izražava njegovu spremnost za borbu (prvobitno je u desnoj ruci držao koplje ili mač). On vlada svojom telesnom snagom i to se odražava u njegovom pogledu koji kao da posmatra horizont na kome će se pojaviti neprijatelj. *Sv. Đorđe* predstavlja ranorenesansnu verziju hrišćanskog vojnika, pa je duhovno blizak *Sv. Teodoru* iz Šartra (vidi sl. 468), ali je ujedno i ponosni branilac „nove Atine".

Ispod *Sv. Đorđa* je reljefna ploča (sl. 532) na kojoj je prikazan najveći podvig ovog viteza, ljuta borba sa zmajem (devojka s desne strane je zarobljena princeza koju je svetac došao da oslobodi). Ovde je Donatelo napravio još jedno revolucionarno delo izmislivši novu vrstu reljefa koji je u stvarnosti plitak (nazvan je *schiacciato,* „zaravnjen") a stvara iluziju merljive dubine prizora. To je u izvesnoj meri postignuto i na nekim grčkim i rimskim reljefima kao i kod Gibertija (uporedi sa slikama 197, 267–272 i sl. 492). Ali u svim tim slučajevima stvarna urezana dubina otprilike je proporcionalna prividnoj dubini prikazanog prostora. Oblici u prvom planu su u vrlo visokom reljefu, dok oni udaljeniji postepeno postaju niži i kao da se stapaju s pozadinom reljefne ploče. Donatelo potpuno odbacuje takve odnose.



528. *Četiri krunisana sveca*, glava drugog lika sleva na sl. 527



529. *Portret Rimljanina*. Početak trećeg veka pre n. e. Mermer, prirodna veličina. Državni muzej Berlin



530. Donatelo. *Sv. Marko*. 1411–1413. Mermer, 2,4 m. Crkva Or San Mikele, Firenca



531. Donatelo. *Sv. Đorđe*, za nišu crkve Or San Mikele. Oko 1415–1417. Mermer, visina 2,1 m. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca



532. *Sv. Đorđe i zmaj,* reljef ispod *Sv. Đorđa* (sl. 531). Mermer, visina 40 cm

Sugestivan prikaz vetrom šibane prirode, smešten iza figura, sastoji se isključivo od finih modulacija površine zbog čega se svetlost na mermeru lomi pod različitim uglovima. Svakoj brazdici podarena je opisna moć bezbroj puta veća od njene prave dubine, a dleto, poput slikareve četkice, postaje alat za stvaranje gradacija svetlosti i senke. Ipak, Donatelo nije mogao da preuzme svoj pejzaž ni s jedne slike, jer nijedan slikar u vreme kad je on klesao reljef *Sv. Đorđa* nije postigao tako celovit atmosferski prikaz prirode.

Između 1334. i 1357. godine izgrađen je zvonik firentinske katedrale s nizom visokih gotičkih niša za statue (jedva vidljivih iznad vrhova krova, sl. 459). Pola od tih niša tada je još bilo prazno, ali između 1416. i 1435. godine Donatelo je svojim figurama svetitelja ispunio pet niša. Najjači utisak (sl. 533) ostavlja skulptura koja prikazuje nepoznatog proroka koji je dobio nadimak *Cukone* („tikva"), izrađena dvanaest godina posle *Sv. Marka.* Ta statua dugo je uživala posebnu slavu kao izvanredan primer majstorovog realizma. Nema sumnje da je zaista realistički prikazan, mnogo više nego ijedna antička statua ili njeni najbliži takmaci – proroci na Sluterovom *Mojsijevom kladencu* (vidi sl. 481). Ali možemo da se zapitamo o kakvom je tu realizmu reč? Donatelo se nije poveo prema nekoj uobičajenoj predstavi proroka (bradati starac u istočnjačkoj odeći s velikim rotulusom pergamenta u ruci). Pre bi se moglo reći da je zamislio sasvim nov lik proroka, ali teško bi se moglo objasniti, u okvirima realizma, šta ga je podstaklo da tako nešto učini. Zašto jednostavno nije dao staroj predstavi novo tumačenje s realističkog gledišta, kao što je to učinio Sluter? Donatelo je očigledno osećao da postojeći tip ne odgovara njegovoj ideji o tom liku. Ali kako ga je ponovo izmislio? Sigurno nije do toga došao posmatrajući ljude oko sebe. Verovatnije je da je zamislio likove proroka na temelju onoga što je čitao o njima u Starom zavetu. Možemo pretpostaviti da je stvorio sliku božanski nadahnutih govornika koji podučavaju masu. To ga je potom podsetilo na rimske govornike koje je video na antičkim skulpturama. Tako je nastala klasična odeća toga *Cukonea* čiji ogrtač pada preko jednog ramena kao kod patricija odenutih u toge na slikama 263 i 267. Odatle potiče i fascinantna glava, ružna, a ipak plemenita, koja podseća na rimske portrete iz trećeg veka (uporedi slike 280 i 281).

Oblikovati sve te elemente u koherentnu celinu bio je revolucionaran poduhvat koji je zahtevao borbu, gotovo u doslovnom smislu te reči. Čini se da je i sam Donatelo smatrao kako je stvaranje *Cukonea* bio vrlo težak poduhvat.



533. Donatelo. *Prorok (Cukone),* zvonik Firentinske katedrale. 1423–1425. Mermer, visina 2 m. Original je sada u Muzeju Duomo, Firenca

To je prvi očuvani rad s njegovim potpisom. Priča se da se zaklinjao „tako mi *Cukonea*" kad je hteo da naglasi istinitost neke tvrdnje, i da je vikao na statuu dok je radio: „Govori, govori, ili će te kuga odneti! "

Donatelo je naučio tehniku rada u bronzi kao mladić dok je učio kod Gibertija i zajedno s njim radio na prvim vratima krstionice. Do dvadesetih godina XV veka postao je tako vešt u radu s bronzom da je gotovo nadmašio svog bivšeg učitelja. *Irodova gozba* (sl. 534), koju je izradio oko 1425. g. za ogradu krstionice katedrale sv. Jovana u Sijeni, odlikuje se istom onom istančanom dorađenošću površine kao i Gibertijeve reljefne ploče (vidi sl. 429), ali ima i izražajnu snagu kakva se može očekivati samo od autora jednog *Cukonea*. Prema klasičnim ili srednjovekovnim merilima, kompozicija glavnog prizora je loša. Središte drame – krvnik Irodu donosi glavu Jovana Krstitelja – smešteno je previše na levu stranu, dok su Saloma koja igra i većina posmatrača okupljeni na desnoj strani, a sredina je prazna. Ali odmah uočavamo zašto je Donatelo ostavio sredinu da zjapi prazna. Mnogo jače nego pokreti i izrazi lica svedoka, ta praznina naglašava potresnost prizora. Štaviše, centrifugalno kretanje figura navodi nas na to da poverujemo kako se prostor slike ne završava unutar reljefa, već se proteže u beskraj u svim pravcima. Tako okvir postaje prozor kroz koji gledamo taj posebni deo neograničene, kontinuirane stvarnosti. Nadsvođeni otvori na samom reljefu uokviruju dodatne delove iste stvarnosti, mameći nas sve dalje u dubine palate.

GEOMETRIJSKA PERSPEKTIVA. Prikazana arhitektura, sa svojim polukružnim lukovima, kanelovanim stubovima i pilastrima, nije više gotička već odražava novi stil koji je uveo Filipo Bruneleski, čijim ćemo se arhitektonskim dostignućima ubrzo baviti. Iako to nije sasvim sigurno Bruneleski je verovatno otkrio linearnu ili geometrijsku perspektivu, a *Irodova gozba* je, čini se, prvi sačuvani primer likovnog prikaza na kome je prostor konstruisan takvim metodom. Taj sistem je geometrijski postupak za projektovanje prostora na ravan a odgovara načinu na koji sočivo fotografskog aparata projektuje sliku u perspektivi na film. Njegovo osnovno obeležje je tačka nedogleda, tačka u kojoj se sustiču sve paralelne linije. Ako su te linije upravne na ravan slike njihov nedogled biće na horizontu i tačno će odgovarati položaju posmatračevog oka. Samo po sebi Bruneleskijevo otkriće bilo je više naučno nego umetničko, ali odmah je postalo vrlo važno za umetnike rane renesanse jer je ono, za razliku od korišćenja perspektive u prošlosti, bilo objektivno, precizno i racionalno. Zaista, to je ubrzo postao jedan od argumenata za smeštanje likovnih umetnosti među humanističke nauke.

Iako se iskustvenim metodama moglo takođe doći do zadivljujućih rezultata geometrijska perspektiva omogućila je da se na ravnoj površini prikaže trodimenzionalni prostor na takav način da sve udaljenosti ostanu merljive. To zapravo znači da su se pri obrnutom postupku iz perspektivne slike neke zgrade mogli dobiti osnovni podaci za njen nacrt. S druge strane, matematičke zakonitosti sadržane u geometrijskoj perspektivi zahtevale su od umetnika da ih dosledno primenjuje, čemu oni nisu uvek bili dorasli, što iz praktičnih što iz estetskih razloga. Budući da takav metod pretpostavlja



534. Donatelo. *Irodova gozba*. Oko 1425. Pozlaćena bronza, 59,7 cm. Krstionica, katedrala u Sijeni

da se posmatračevo oko nalazi u određenoj tački u prostoru, slika u perspektivi ujedno nam govori gde moramo da stojimo kako bismo mogli da je ispravno vidimo. Prema tome, umetnik koji unapred zna da će se njegovo delo gledati odozgo ili odozdo, a ne s uobičajene visine oka, mora da konstruiše perspektivu u skladu s takvim okolnostima. Ako su, međutim, te okolnosti tako neobične da bi on morao celu svoju sliku smanjiti do krajnjih granica kako bi sve prikazao u perspektivi, onda ih može zanemariti i pretpostaviti idealnog posmatrača koji se nalazi u normalnom položaju. Tako je s *Irodovom gozbom*. Naše oko trebalo bi da bude u pravcu koji je upravan na središte reljefne ploče, ali u krstionici moramo jako čučnuti da bismo ispravno videli reljef, jer je krstionica na koju je taj reljef pričvršćen visoka samo jedan metar. (Više o geometrijskoj perspektivi i problemima koje ona otvara vidi na str. 423–425.)

DONATELOV DAVID. Donatelov bronzani David (sl. 535) još je jedno revolucionarno delo; to je posle antike prvi samostojeći muški akt u prirodnoj veličini. U srednjem veku sigurno bi ga osudili kao idola, a i Donatelove savremenike najverovatnije je uznemirila njegova pojava. Niz godina ostao je jedini primer svoje vrste. Kako je ta skulptura nastala nije poznato, ali je verovatno bila rađena za otvoren prostor. Možda je stajala na vrhu stuba u vrtu Kozima de Medičija, najmoćnijeg čoveka tadašnje Firence, gde se mogla videti sa svih strana.

Ono čime se posebno ističe ova skulptura jeste detaljno izrađena Golijatova kaciga s vizirom i krilima koja potiče sa slika rimskog boga vetra Zefira, zlog i razornog lika koji je ubio mladića Hijacinta. Taj jedinstven ali pomalo neuverljiv detalj mogao je da se odnosi jedino na milanske vojvode koji su pretili Firenci oko 1400. godine, a i tada, oko 1425. godine, opet su poveli rat protiv nje. Skulptura se, dakle, mora shvatiti kao građanski patriotski spomenik, pri čemu se Firenca poistovećuje s Davidom koji je slab ali mio Bogu, a Golijat s Milanom. Davidova golotinja odmah je protumačena kao veza sa starim poreklom Firence, a njegova

pastirska kapa s vencem od cveća suprotnost je Golijatovoj kacigi – kao simbol mira protiv rata. Donatelo je odlučio da modeluje mladića u pubertetu, a ne potpuno razvijenog mladića poput grčkih atleta, tako da mišići koji obavijaju njegovu koštanu građu nisu potpuno razvijeni, a ni poprsje nije raščlanjeno prema klasičnom obrascu (uporedi slike 182 i 183). U oblikovanje Davidovog torza on više unosi neku blagu čulnost koja podseća na kultne skulpture rimskog mladića Antonija (uporedi sl. 285 desno). Ipak, njegov David nalikuje antičkoj skulpturi najviše po prekrasnom držanju tela – kontrapostu. Ako iz te skulpture zrači nešto duboko klasično, onda razlog tome ne leži u njenom anatomskom savršenstvu koje i te kako prevazilazi. Nadahnut klasičnim primerima na kojima se spušten pogled poistovećuje s čednošću i vrlinom, Davidov spokojni izraz lica odaje skromnost koja pobeđuje Golijatov grešni ponos. Ipak, kao i na starim antičkim statuama, i ovde nam telo govori rečitije nego lice, koje je, prema Donatelovim sopstvenim merilima, neobično lišeno individualnosti.

DONATELOV GATAMELATA. Donatelo je bio pozvan 1443. godine u Padovu da uradi konjaničku statuu *Gatamelati*, preminulom zapovedniku mletačke vojske (sl. 536). Ta statua, umetnikovo najveće samostojeće delo u bronzi, još uvek se nalazi na mestu gde je bila postavljena, na visokom postolju ispred fasade crkve posvećene sv. Antoniju Padovanskom. Već smo upoznali njena dva glavna prethodnika, konjaničku statuu *Marka Aurelija* u Rimu i *Kan Grande* u Veroni (videti slike 279 i 489). Iako nije neposredna imitacija *Marka Aurelija*, *Gatamelata* ima mnogo zajedničkih crta s tim antičkim spomenikom – izrađena je od istog materijala, ostavlja snažan utisak svojom veličinom, pokazuje osećanje za ravnotežu i dostojanstvo. Donatelov konj, snažna i teška životinja koja može da nosi čoveka u punom oklopu, tako je veliki da jahač ne može da vlada njime telesnom snagom, nego samo snagom svoje volje. Povezanost s *Kan Grandeom* jednako je važna, iako je manje očigledna. Obe skulpture napravljene su da bi stajale uz pročelje crkve i obe su izrađene u spomen vojničkoj hrabrosti preminulih. Međutim, prema novom renesansnom običaju *Gatamelata* nije deo grobnice. Jedini cilj ove statue bio je da ovekoveči slavu velikog vojskovođe. To nije statua kojom neki vladar veliča samog sebe, nego je spomenik koji je poručila Mletačka Republika kao naročitu čast za posebne zasluge i verno služenje Republici. Ratnikov oklop je spoj moderne kompozicije i klasičnih pojedinosti, dok glava izražava snažnu ličnost, ali istovremeno i pravu rimsku plemenitost karaktera.

DONATELOVA KASNIJA DELA. Kada se posle odsustva od nekoliko decenija Donatelo vratio u Firencu po svoj prilici osećao se kao stranac. Promenila se politička i duhovna klima, ali i ukus umetnika i javnosti (videti str. 409). Njegovi poslednji radovi između 1456. i 1466. ne uklapaju se u vladajuće tokove. Možda upravo zato svojom žestokom izražajnošću i ličnim kvalitetom prevazilaze sve što je majstor do tog vremena ostvario. Krajnji individualizam njegovih kasnih dela potvrđuje ugled koji je Donatelo stekao kao prvi „usamljeni genije" među umetnicima novog doba.



535. Donatelo. *David*. *Oko* 1425–1430. Bronza, visina 158 cm. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

Za razliku od *Davida* koji je bio izrađen otprilike dvadeset godina pre toga, skulptura u drvetu *Marije Magdalene* (sl. 537) čini se tako dalekom od renesansnih ideala da nas isprva dovodi u iskušenje da je vidimo kao povratak gotičkim pobožnim delima poput bonske *Pijete* (videti sl. 479). Ali ako se prisetimo snage Donatelovog *Cukonea* (sl. 533), shvatićemo da se ova statua u suštini ne razlikuje od njego-



536. Donatelo. Konjanički spomenik *Gatamelata.* 1445–1450. Bronza, oko 3,35 x 3,96 m. Pjaca del Santo, Padova



537. Donatelo. *Marija Magdalena.* Oko 1455. Drvo, delimično pozlaćeno, visina 1,88 m. Muzej Duomo, Firenca

538. Lorenco Giberti. *„Vrata raja"*, istočna vrata Krstionice, crkva San Đovani, Firenca. Oko 1435. Pozlaćena bronza, visina 4,57 m

vih ranijih dela. *Marija Magdalena* izražava duboko poniranje u religiozno iskustvo; njeno oronulo lice i ispijeno telo čine je otelotvorenjem pokajanja, tako da potpuno delimo njen bol i čežnju za iskupljenjem.

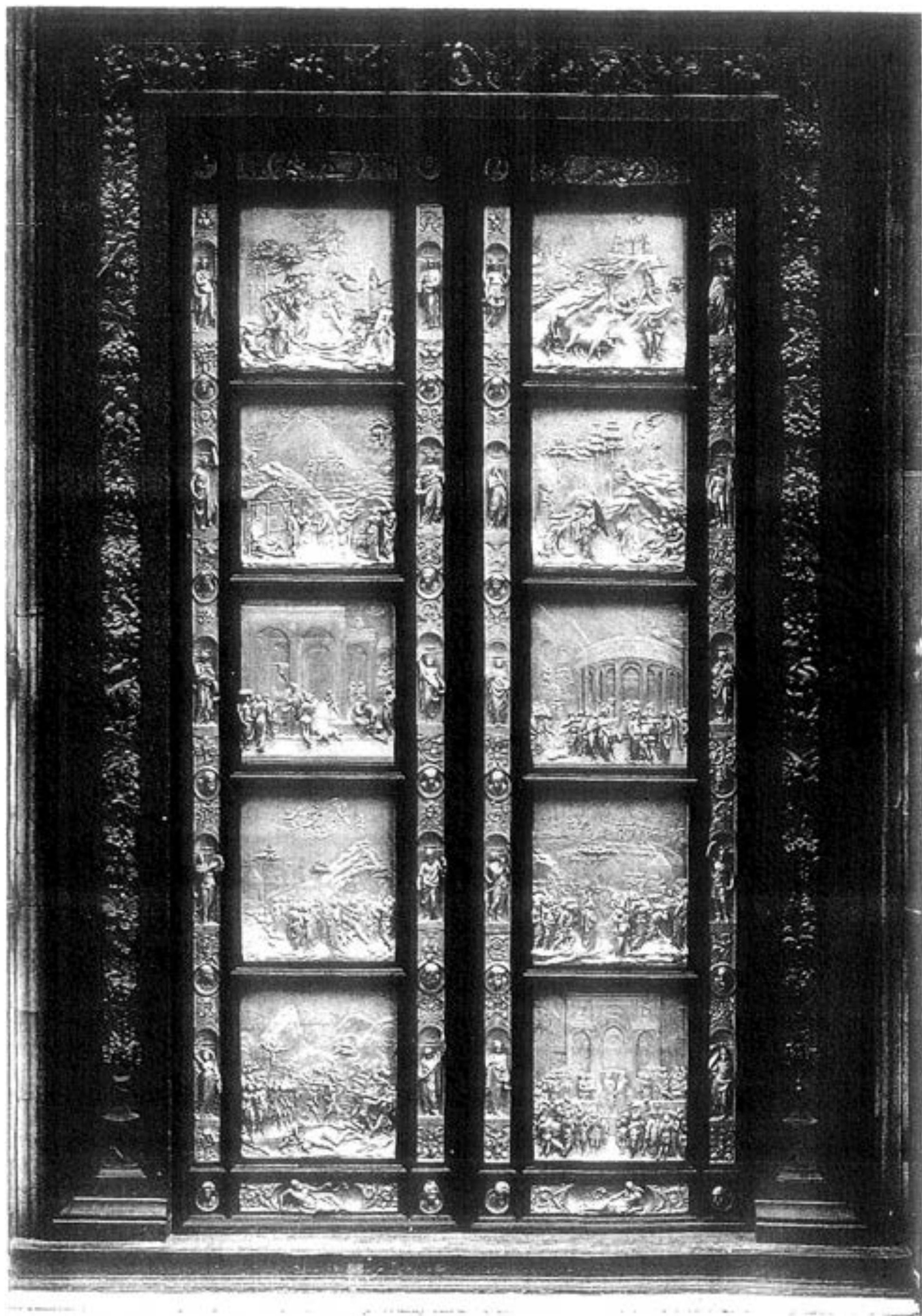
GIBERTI. U isto vreme kad je Donatelo radio *Irodovu gozbu,* Giberti je dobio narudžbinu za druga bronzana vrata na krstionici u Firenci. Ta vrata (sl. 538) bila su toliko lepa da su ubrzo prozvana „Rajska vrata". Ukrašena su s deset reljefa u velikim kvadratnim formatima, što je umetniku pružalo mnogo više prostora nego 28 malih ploča obrubljenih četvorolisnim okvirima kao na prethodnim vratima. Ona pokazuju da se Giberti pod uticajem Donatela i drugih pionira novog stila uspešno prilagodio shvatanjima rane renesanse. Jedini tragovi gotičkog stila mogu se naći u figurama čija nas blaga i dostojanstvena otmenost još podseća na internacionalnu gotiku. „Rajska vrata" pokazuju novi slikarski kvalitet kojim se odlikuju renesansni reljefi. Nagoveštaj prostorne dubine koji smo videli na *Žrtvovanju Isaka* (sl. 492) u *Priči o Jakovu i Isaku* (sl. 539) obuhvata ceo prostor u kome su smeštene figure i proteže se u dubinu dokle seže pogled. Možemo zamisliti da figure i nestanu iz tog prizora jer duboki kontinuirani prostor „slikarskog reljefa" ni na koji način ne zavisi od njihovog prisustva. Gibertijeva prostrana dvorana jeste lep primer ranorenesansnog arhitektonskog projekta u kome se odražava Bruneleskijevo zrelo stvaralaštvo. Zato što je *Priča o Jakovu i Isaku* nastala desetak godina posle Donatelove *Irodove gozbe,* njena perspektivna konstrukcija slobodnija je i sigurnija. U međuvremenu, pisac prve renesansne rasprave o slikarstvu, koji je kasnije i sam postao važan arhitekt, Leone Batista Alberti,



539. Lorenco Giberti. *Priča o Jakovu i Isaku,* ploča na *„Rajskim vratima"*. Oko 1435. Pozlaćena bronza, 79,5 cm. Krstionica crkve San Đovani, Firenca

formulisao je u pismenom obliku Bruneleskijevo otkriće perspektive (videti str. 434–437).

JAKOPO DELA KVERČA. Jedini veliki skulptor onog doba izvan Firence bio je Jakopo dela Kverča od Sijene





540. Jakopo dela Kverča. *Stvaranje Adama.* Oko 1430. Mermer, 87,7 x 69,8 cm. Glavni portal, San Petronio, Bolonja



541. *Adam u raju,* detalj diptiha od slonovače. Oko 1400. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

(oko 1374–1438). Poput Gibertija promenio je svoj stil od gotičkog u renesansni negde sredinom svog stvaralačkog puta, uglavnom u dodiru s Donatelom. Da se rodio u Firenci mogao je možda biti jedan od velikih vođa novog pokreta, ali noseći jak lični pečat njegova umetnost ostala je izvan glavnih tokova. Ona nije uticala na firentinsku umetnost do samog kraja veka, kada je mladi Mikelanđelo bio očaran njome.

Mikelanđelovo divljenje pobudili su prizori iz *Stvaranja sveta* koji uokviruju glavni portal crkve Sv. Petronija u Bolonji, a među njima posebno *Stvaranje Adama* (sl. 540). Modelovanje reljefa na tim pločama je konzervativno – Jakopa je malo zanimala dubina prizora – ali figure su smele i ostavljaju snažan utisak. Polako se dižući sa zemlje, kao što bi se neka skulptura koja je oživela mogla da podigne iz svoga kalupa, Adam iznova oživljava junačku lepotu klasičnog atlete. Ovde to nago telo opet izražava dostojanstvo i snagu ličnosti kao u klasičnoj antici. U susretu s Bogom u Adamu se nazire sukob koji je u začetku i koji će ga dovesti do prvog greha. On će sigurno pasti, ali zbog oholosti duha, a ne kao bespomoćna žrtva zlog duha.

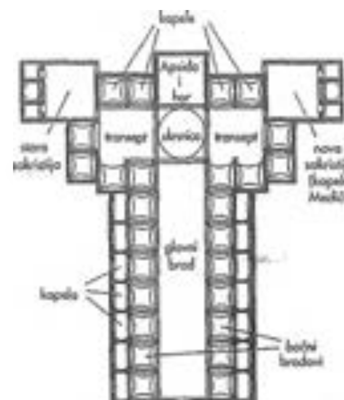
Poučno je ako se uporedi Jakopov *Adam* s delom koje ga je verovatno nadahnulo, a to je *Adam u raju* s ranohrišćanskog diptiha u slonovači (sl. 541). Potonji reljef, nastao oko 400. godine, odražava težnju za klasičnim prikazom (uporedi sl. 314) i predstavlja poslednji pokušaj očuvanja grčkog ideala telesne lepote unutar hrišćanskog konteksta. Adam se pojavljuje kao savršen čovek, božanski odabran da „vlada... svim živim stvorenjima", ali je klasična forma već bila postala formula, puki oklop. Petnaestom stoleću pre-pušteno je da ponovo otkrije čulnu lepotu nagog tela. Jasno se vidi da je Jakopov *Adam* nag, u punom klasičnom smislu.

Arhitektura

BRUNELESKI. Iako je Donatelo bio najveći i najsmeliji majstor rane renesanse, on nije potpuno sam stvorio novi stil u skulpturi. Nova arhitektura, međutim, duguje svoje postojanje jednoj ličnosti, Filipu Bruneleskiju (1377–1446). Deset godina stariji od Donatela i on je započeo svoju karijeru kao skulptor. Pošto nije uspeo da pobedi na takmičenju za prva vrata Krstionice koje se održavalo od 1401. do 1402. Bruneleski je navodno s Donatelom otišao u Rim. Proučavao je arhitektonske spomenike starih Grka i Rimljana i čini se da je bio prvi koji je beležio tačne mere tih građevina. Njegovo otkriće geometrijske perspektive (videti str. 414) možda je takođe plod traganja za tačnim metodom beleženja izgleda antičkih građevina na papiru. Šta je još radio u tom dugom razdoblju umetničkog sazrevanja ne znamo, ali ga ponovo nalazimo između 1417. i 1419. kako se nadmeće s Gibertijem, ovaj put za gradnju kupole Firentinske katedrale (videti slike 459 i 460). Projekat za kupolu bio je izrađen pola veka ranije pa je mogao da se menja samo u pojedinostima, ali veličina kupole bila je veliki problem za građenje. Bruneleskijevi predlozi, iako suprotni celokupnom tradicionalnom iskustvu, ostavili su tako snažan utisak na odbor za izgradnju da je ovog puta pobedio. Tako se kupola s pravom može nazvati prvim delom „postsrednjovekovne" arhitekture, kao tehnički i graditeljski poduhvat, ako već ne kao stilski.



542. Filipo Bruneleski. San Lorenco, Firenca, 1421–1469.



543. Osnova San Lorenca. Sivo polje označava novu sakristiju koju je kasnije projektovao Mikelanđelo

Bruneleskijevo glavno dostignuće bilo je to što kupolu nije zamislio od jedinstvene čvrste mase, nego od dva zasebna kostura koji su bili tako spretno povezani da su se međusobno pojačavali. Kako je na taj način ukupna težina kupole bila smanjena masivne i skupe konstrukcije skela s drvenim gredama, nužne za prethodni način gradnje, nisu više bile potrebne. Umesto da se građevinski materijal diže postepeno do određene visine konstruisao je dizalice. Čitav njegov projekat odraz je smelog, analitičkog uma koji uvek odbacuje konvencionalna rešenja ako su se mogla smisliti bolja. Po novom pristupu Bruneleski se razlikuje od gotičkih graditelja koji su svoje katedrale podizali tokom dugog vremenskog perioda.

Tokom 1419. godine, dok je završavao projekte za kupolu katedrale, Bruneleskiju se prvi put pružila mogućnost da gradi prema sopstvenoj zamisli. Glava porodice Medići, jedan od vodećih firentinskih trgovaca i bankara, naručio je od njega da uz romaničku crkvu Sv. Lorenca dogradi sakristiju. Bruneleskijevi projekti za tu sakristiju (koja je trebalo da služi i kao kapela, mauzolej porodice Medići) bili su tako uspešni da su od njega odmah zatražili da napravi projekat za celu crkvu. Izgradnja je započela 1421. ali se često prekidala, tako da je unutrašnjost završena tek 1469. godine, više od dvadeset godina posle arhitektove smrti. Glavno pročelje nije ni danas završeno. Ipak, u svom sadašnjem obliku ta građevina uglavnom je onakva kako ju je zamislio Bruneleski oko 1420. godine, što znači da je prvi potpuni izraz njegovih arhitektonskih težnji (slike 542 i 543).

Na prvi pogled projekat možda ne izgleda kao nešto novo. Svojim opštim rasporedom podseća na cistercitske gotičke crkve (vidi sl. 457), dok ga nenadsvođeni glavni brod i transept povezuju s crkvom Santa Kroče. Ono što crkvu razlikuje od dotadašnjih jeste novi naglasak na simetriji i pravilnosti. Čitav projekat se sastoji od kvadratnih jedinica. Četiri velika kvadrata čine hor, ukrsnicu i krakove poprečnog broda. (Pravougaone kapele izvan brodova nisu bile deo izvornog rešenja.) Proučavajući osnovu uviđamo da je Bruneleski sigurno prvo odlučio kako hor mora da odgovara po veličini *četirima malim kvadratnim jedinicama*. Potom je trebalo da glavni brod i transept budu dvostruko širi od bočnih brodova i kapela. Drugim rečima, Bruneleski je zamislio crkvu Sv. Lorenca kao grupisanje apstraktnih „prostornih jedinica", s tim da veće jedinice proisteknu iz osnovnih jedinica. Kad to shvatimo, videćemo koliko je bio revolucionaran, jer njegove jasno definisane zasebne prostorne jedinice znače radikalan prekid s gotičkim načinom razmišljanja. Pri određivanju takvog sistema nije se brinuo za debljinu zidova između prostornih jedinica tako da su krakovi poprečnog broda malo duži od njihove širine, a dužina glavnog broda ne iznosi četiri nego četiri i po njegove širine.

Unutrašnjost potvrđuje naša očekivanja. Hladan, statičan red zamenio je osećajnu toplinu, neprekinuti prostorni ritam gotičkih crkvenih enterijera. Kad ugledamo San Lorenca ne ostajemo bez daha. Kad uđemo, ništa nas ne vuče da idemo dalje, sasvim smo zadovoljni svojim mestom kraj vrata. Čini nam se da iz te tačke pogledom obuhvatamo celu građevinu, gotovo kao da se pred nama pruža neobično jasan i uverljiv prikaz geometrijske perspektive (uporedi sl. 539). Celokupan utisak je takav da nam se javljaju slike

„staromodne" toskanske romaničke crkve, kao što je katedrala u Pizi (vidi sl. 398), ili ranohrišćanske bazilike (uporedi sl. 299). Ti spomenici za Bruneleskija bili su primer crkvene arhitekture klasične antike. Oni su ga nadahnuli da se vrati polukružnom luku i da upotrebi klasične stubove umesto stubaca za svod glavnog broda. Ipak, tim starijim građevinama nedostaje prozirna svetlost, prekrasna, precizna raščlanjenost San Lorenca. Za razliku od Bruneleskijevih, njihovi stubovi su veći i postavljeni bliže jedan drugom, tako da na neki način odvajaju bočne brodove od glavnog broda. Samo se arkada firentinske krstionice može meriti po jednostavnom skladu s onom u San Lorencu, ali je arkada krstionice *slepa,* i ništa ne podupire (vidi sl. 399). Setimo se da se u Bruneleskijevo vreme smatralo kako je krstionica nekad bila klasični hram. Dakle, ona je za njega bila izvor dostojan nadahnuća.

Jasno je da Bruneleski nije oživeo jezik klasike samo zbog oduševljenja antikom. Ono svojstvo koje ga je privuklo osnovnim elementima klasične arhitekture sigurno se sa srednjovekovnog gledišta činilo glavnom manom – njihova nepromenljivost. Za razliku od srednjovekovnog stuba ili stupca, klasični stub je strogo definisan i sam sebi dovoljan; iako u pojedinostima i proporcijama postoje varijante one su vrlo ograničene. (Stari Grci i Rimljani shvatali su stub kao organsku strukturu uporedivu s ljudskim telom.) Klasični polukružni luk, za razliku od svakog drugog luka (potkovičastog, šiljatog itd.) ima samo jedan oblik – polukrug. Za klasični arhitrav i klasični izbor profila i ornamenata vrede, slično tome, stroga pravila. To ne znači da je klasični rečnik potpuno nepromenljiv. Da jeste, ne bi mogao opstati od sedmog veka pre n. e. do četvrtog veka u antičkom svetu. Ali disciplinovani duh grčkih redova koji se oseća čak i u najoriginalnijim rimskim građevinama zahteva pravilnost i doslednost i protivi se iznenadnom, proizvoljnom odstupanju od norme.

Bez pomoći takvog „stanadardizovanog" rečnika, Bruneleski ne bi mogao da odredi oblik svojih „prostornih jedinica" na tako uverljiv način. Izvanredno logično on naglašava ivice ili „spojeve" jedinica, a da pri tom ne remeti njihov ritmički sled. Da bismo izdvojili posebno vredan primer razmotrimo svodove bočnih brodova. Poprečni lukovi počivaju na pilastrima koji su prislonjeni uz spoljašnji zid (u skladu sa stubovima arkade središnjeg broda), ali između luka i pilastra proteže se neprekinuti arhitrav koji povezuje sve traveje. Očekivali bismo da su ti traveji pokriveni krstastim svodovima klasičnog tipa, bez rebara. Umesto toga, nailazimo na novu vrstu svoda, zaobljenu površinu u obliku gornjeg dela poluloptaste kupole (njen poluprečnik jednak je polovini dijagonale kvadratne jedinice). Izbegavajući rebraste, pa čak i krstaste svodove, Bruneleski je stvorio svod „u jednom komadu", izvanredno jednostavan i geometrijski pravilan, koji svaki travej pretvara u samostalnu jedinicu.

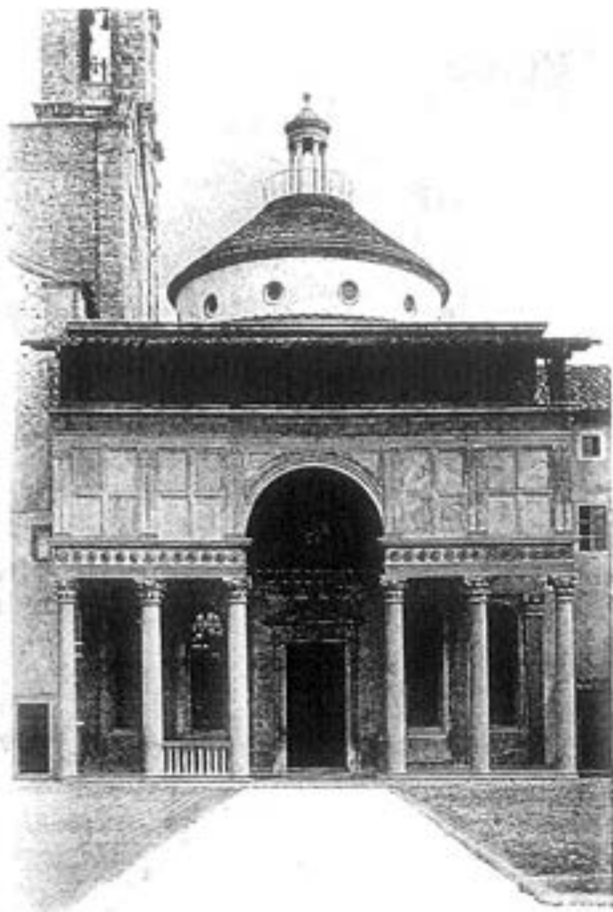
Ovde se možemo zapitati: ako se nova arhitektura sastoji od odvojenih elemenata koji se pripajaju – bili to prostori, stubovi, ili svodovi – kako je Bruneleski uspostavio odnose među njima? Šta je to što daje unutrašnjosti San Lorenca izgled tako divne celine? Zaista postoji vodeće načelo kojim se može objasniti taj skladni, uravnoteženi karakter njegovog projekta. Tajna dobre arhitekture, verovao je Bruneleski, leži u iznalaženju „pravih" proporcija svih važnih mera jedne građevine, tj. u skladnim odnosima koji su izraženi prostim celim brojevima. Stari Grci i Rimljani poznavali su tu tajnu, verovao je, a on je pokušavao iznova da je otkrije, pažljivo istražujući ostatke njihovih spomenika. Šta je pronašao i kako je primenio svoju teoriju na svoje projekte, to pouzdano ne znamo. Možda je on prvi koji je razmišljajući došao do onoga što će nekoliko decenija kasnije mudrom misli utvrditi Leone Batista Alberti u *Traktatu o arhitekturi,* a to je da matematičke srazmere koje određuju harmoniju u muzici moraju vladati i u arhitekturi, jer se one uvek ponovo javljaju u čitavom kosmosu i zato su božanskog porekla.

Slične ideje koje izvorno potiču od grčkog filozofa Pitagore, a živele su i u srednjem veku, nikada još nisu bile izražene tako radikalno, neposredno i jednostavno. Kad su gotički arhitekti „pozajmljivali" srazmere iz muzičke teorije oni su to činili uz pomoć teologa i mnogo manje dosledno od svojih renesansnih potomaka. Ali čak ni Bruneleskijeva vera u univerzalnu vrednost skladnih proporcija nije mogla da mu kaže kako da primeni te srazmere na delove određene građevine. Postojale su mnoge mogućnosti, a izbor među njima bio je nužno subjektivan. Mogli bismo reći da je glavni razlog zbog kog San Lorenco na nas ostavlja utisak dela velikog uma taj lični smisao za proporcije koji prožima svaku pojedinost.

U oživljavanju klasičnih oblika renesansna arhitektura je pronašla standardni rečnik. Teorija skladnih proporcija dala joj je neku vrstu sintakse koja je srednjovekovnoj arhitekturi uglavnom nedostajala. Da se ovaj relativno nepromenljiv red ne bi pogrešno protumačio kao osiromašenje arhitekture, otići ćemo malo dalje u izvođenju analogije s jezikom. Čovek teško može a da ne vidi paralelu između „neklasične" promenljivosti srednjovekovne arhitekture, bogate regionalnim stilovima, i isto tako „neklasičnog" odnosa prema jeziku u to doba, što se vidi po tadašnjem varvarizovanom latinskom i brzom razvoju sve većeg broja regionalnih narečja (vernakulara), preteča modernih zapadnih jezika. Oživljavanje grčkog i latinskog u renesansi nije sprečilo razvoj tih jezika. Naprotiv, pod uticajem klasičnih jezika narodni jezici postali su stabilniji, precizniji i raščlanjeniji, tako da je latinski ubrzo izgubio vodeći položaj koji je imao tokom čitavog srednjeg veka kao jezik intelektualnog diskursa. Nije slučajno što danas još uvek možemo čitati renesansnu literaturu na italijanskom, francuskom i engleskom bez mnogo muke, dok tekstove pisane vek ili dva ranije možemo razumeti samo uz odgovarajući rečnik.

Slično tome, oživljavanje klasičnih oblika i proporcija omogućilo je Bruneleskiju da preobrazi arhitektonsko „narečje" svoje pokrajine u stabilan, precizan i raščlanjen sistem. Novi način rasuđivanja iz koga su proizašle njegove građevine ubrzo se proširio po ostalim delovima Italije, a kasnije i na čitavu Evropu.

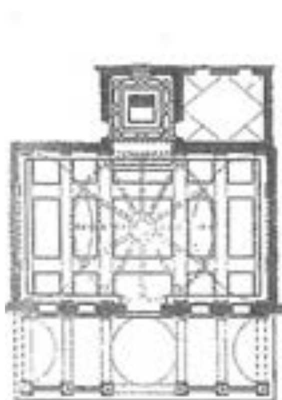
Spoljašnji izgled svih sačuvanih Bruneleskijevih građevina menjao se tokom vremena tako da nijedno pročelje ne odgovara njegovim izvornim zamislima; čak ni pročelje kapele Paci nije zadržalo svoj prvobitni izgled (sl. 544). Izgradnja kapele započela je 1430. godine, ali Bruneleski (koji je umro 1446) nije mogao da projektuje takvo pročelje kakvo je današnje. Ono potiče otprilike iz 1460. godine, dok je



544. Filipo Bruneleski i drugi. Kapela Paci, Santa Kroče, Firenca. Započeta 1430–1433.



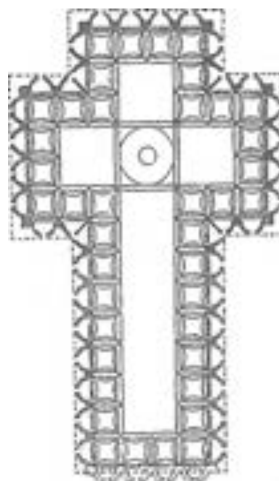
545. Unutrašnjost kapele Paci



546. Plan kapele Paci



547. Uzdužni presek kapele Paci



548. Filipo Bruneleski. Osnova crkve Santo Spirito, Firenca. Započeta 1434–1435.



549. Filipo Bruneleski. Osnova crkve Santa Marija delji Anđeli, Firenca. 1434–1437.

gornji sprat ostao nedovršen. Pa ipak, to je veoma originalno delo, potpuno različito od svih srednjovekovnih pročelja. Trem koji podseća na narteks ranohrišćanskih crkava (vidi sl. 298) nalazi se ispred kapele pa izgleda kao da pročelje zaklanja glavni deo građevine. Središnji luk koji povezuje po dva stuba klasične kolonade znači prvorazrednu novinu; on uokviruje portal koji se nalazi iza njega i usmerava pažnju na kupolu. Na planu (sl. 546) vidi se da arhitrav podupire po dva poluobličasta svoda, dok oni podupiru malu kupolu iznad središnjeg prolaza.

Unutar kapele nalazimo isti motiv samo većih razmera – dva poluobličasta svoda na bočnim stranama glavne kupole dvostruko većeg promera – i treću kupolu iznad kvadratne apside u kojoj se nalazi oltar, poput one na ulazu (slike 545 i 547). Unutrašnje površine raščlanjene su slično kao i u San Lorencu, ali ostavljaju bogatiji i svečaniji utisak. Ovde takođe nalazimo reljefe. Na pandantifima središnje kupole nalaze se veliki kružni medaljoni s reljefima jevanđelista, a na zidovima dvanaest manjih s apostolima. Ti reljefi, međutim, nisu bitni za koncepciju kapele. Bruneleski je predvideo kružne

okvire, ali nije sigurno da je nameravao da ih ispuni reljefima. Zaista, vrlo je verovatno da je Bruneleski planirao da medaljoni budu „slepi" kao i blago uvučeni okviri grbova ispod njih. U svakom slučaju, srednjovekovna međusobna zavisnost arhitekture i skulpture (koja nikad nije bila tako jaka u Italiji kao u ostaloj Evropi) prestala je da postoji. Donatelo je oslobodio statuu od njene pozadine, a Bruneleskijeva koncepcija arhitekture kao vizuelne protivteže muzičkoj harmoniji nije dopuštala da skulptura ima važniju ulogu od one koju su imali medaljoni u kapeli Paci.

Ubrzo posle 1430. godine, kada je kupola Katedrale bila pred završetkom, Bruneleski ulazi u novu fazu presudnu za njegov razvoj arhitekte. Njegov projekat za crkvu Santo Spirito (vidi plan na sl. 548) mogao bi se opisati kao usavršena verzija San Lorenca. Sva četiri kraka krsta jednake su širine, s tim što se glavni brod razlikuje od ostalih samo po tome što je duži, a čitava građevina obavijena je neprekinutim nizom bočnih brodova i kapela. Te kapele jesu najneobičnija odlika crkve Santo Spirito. Bruneleski je dotad uvek izbegavao polukružni apsidijalni oblik, ali tad ga je upotrebio da bi dinamičnije izrazio odnos između unutrašnjeg prostora i njegovih granica, pa se spolja čini kao da su zidovi ispupčeni pod pritiskom unutrašnjeg prostora. Nažalost, ta nova tendencija kasnije je bila zanemarena i apside su spolja zazidane.

U crkvi Santa Marija delji Anđeli, koju je Bruneleski započeo otprilike istovremeno kad i Santo Spirito, to novo usmerenje dostiže svoj krajnji oblik (sl. 549). To je crkva centralnog plana (osmougaona) nadsvođena kupolom, prva takve vrste u renesansi, nadahnuta kružnim i poligonalnim građevinama iz rimskog i ranohrišćanskog doba. Zbog novčanih teškoća nikad nije bila dovršena iznad prizemlja pa ne znamo zasigurno kako je bio zamišljen gornji deo, čak ni kakve su bile pojedinosti nekih detalja tog projekta. Ipak, jasno je da je Bruneleski tu preuzeo antičko rimsko načelo "vajanog" zida. Kupola je trebalo da se oslanja na osam teških stubova složenog oblika koji pripadaju istoj zidnoj masi u kojoj je „izdubljeno" osam ovalnih kapela. I zid i prostor nabijeni su energijom, a iz plana se vidi da je ravnoteža između njihovih pritisaka i potpritisaka prilično nesigurna. Kao zamisao, Santa Marija delji Anđeli bila je toliko ispred Bruneleskijevih prethodnih radova da je zasigurno potpuno zbunila njegove savremenike. I zaista, ona nije imala odjeka sve do kraja veka.

Mikelocov nacrt za palatu Mediči–Rikardi (sl. 550) još uvek podseća na stare firentinske palate, pomalo slične tvrđavama (prozore u prizemlju dodao je Mikelanđelo sedamdeset pet godina kasnije), ali je pod uticajem Bruneleskijevih načela promenjen (uporedi sl. 464). Tri sprata poređana su kao nizovi u gradaciji, a svaki od njih je zasebna celina. Donji je sagrađen od grubo isklesanog „rustičnog" zida kao Palata Vekio; drugi sprat od glatkih kamenih blokova s „rustičnim" (uvučenim) spojevima, a treći ima glatku površinu. Na vrhu građevine, poput poklopca, stoji jako isturena streha inspirisana vencima rimskih hramova, naglašavajući završetak građevine.

MIKELOCO. Masivni „rimski" stil crkve Santa Marija delji Anđeli mogao bi da objasni veliko Bruneleskijevo razočaranje u poznim godinama života. Naime, možda je upravo takav stil bio razlog zašto su Bruneleskijevi stari pokrovitelji Mediči odbili njegov projekat za njihovu novu palatu. Porodica Mediči je posle 1420. postala toliko moćna da je praktično, ako već ne i pravno, vladala Firencom. Zato su smatrali da je razborito izbegavati razmetljivost koja bi mogla da izazove nezadovoljstvo javnosti. Ako je Bruneleskijev projekat za palatu bio izrađen u stilu Santa Marija delji Anđeli, on je verovatno bio velelepan poput rimske carske palate, a Mediči nisu sebi mogli da dopuste tako veličanstvenu građevinu. Narudžbinu su poverili mladom i manje poznatom arhitekti, Mikelocu (1396–1472). Izgradnja je započela 1444. godine, dve godine pre Bruneleskijeve smrti.



550. Mikeloco. Palata Mediči–Rikardi, Firenca. Započeta 1444.

Slikarstvo

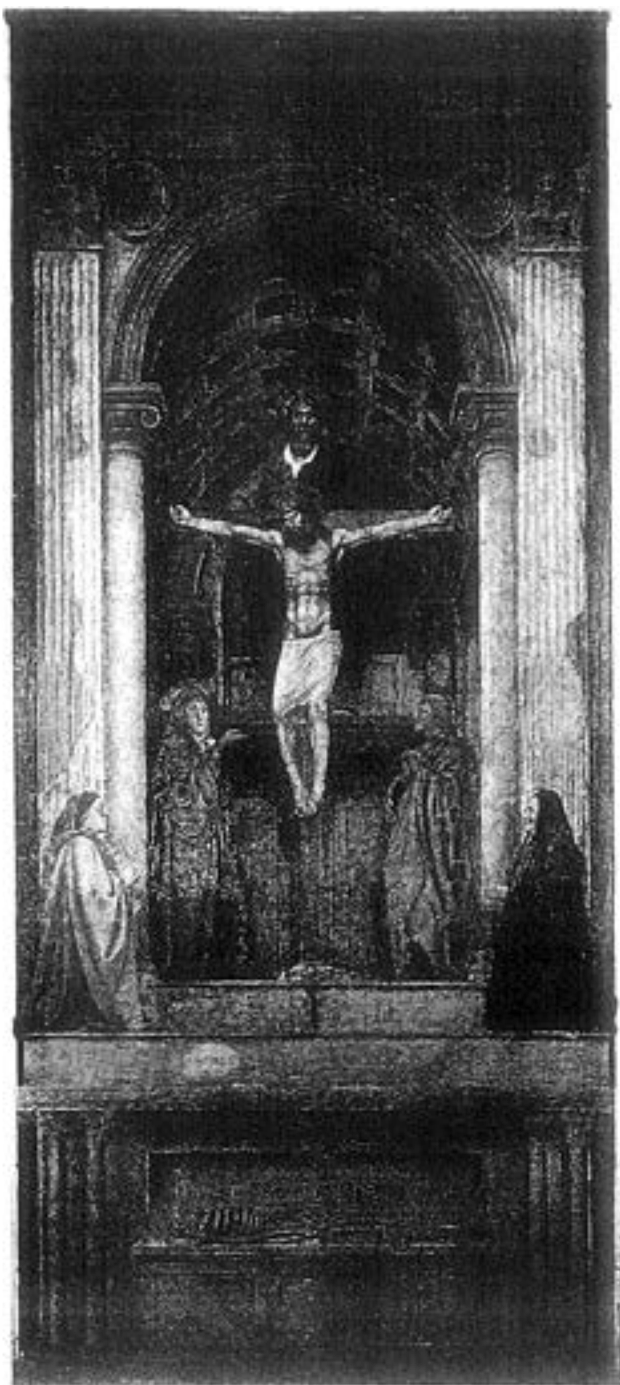
MAZAČO. Iako se ranorenesansno slikarstvo nije javilo sve do početka 1420. godine – deceniju kasnije od Donatelovog *Sv. Marka* i oko šest godina posle Bruneleskijevih prvih nacrta za San Lorenca – njegov početak bio je iznad svega neobičan. Taj novi stil začeo je potpuno sam mladi genije po imenu Mazačo (1401–1428), koji je u to vreme imao tek 21 godinu, a umro je samo šest godina kasnije. Rana renesansa do tada se već učvrstila u skulpturi i arhitekturi, čime je Mazačov zadatak bio lakši nego što bi inače bio. A opet, njegovo dostignuće ostaje veličanstveno.

Njegovo prvo potpuno zrelo delo jeste freska iz 1425. godine u crkvi Santa Marija Novela (sl. 551) koja prikazuje

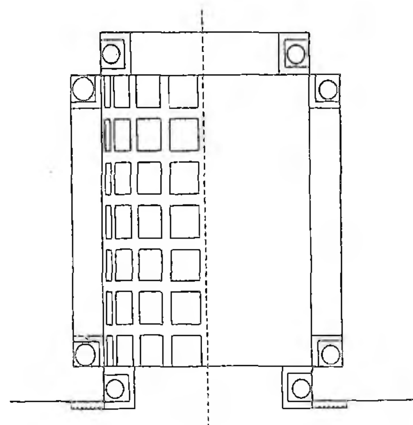
Svetu trojicu s Bogorodicom, sv. Jovanom jevanđelistom i dvoje donatora kako kleče s obe strane. Na najnižem delu freske povezanom s grobnicom prikazan je kostur koji leži na sarkofagu s natpisom (na italijanskom): „Ono što si ti, ja sam nekad bio; ono što sam ja, ti ćeš biti". Ovde kao da uranjamo u novi ambijent, ali Mazačov svet jeste carstvo velelepnog sjaja, više nego lirska ljupkost internacionalne gotike. Teško je poverovati da je samo dve godine ranije u toj istoj Firenci Đentile da Fabrijano završio *Poklonjenje mudraca* (vidi sl. 525). Ono što freska *Sveta trojica s Bogorodicom, sv. Jovanom i donatorima* priziva u sećanje nije neposredna prošlost nego Đotova umetnost i osećanje za velike proporcije, strogost njene kompozicije i skulptorski oblikovan volumen. Ali Mazačovo ponovno okretanje Đotu bilo je samo polazište. Za Đota telo i draperija čine jedinstvenu celinu, kao da su sazdani od iste supstance. Nasuprot tome, Mazačove figure su, poput Donatelovih, „odeveni aktovi", njihova odeća pada kao prava tkanina. Hristos je priljubljen na način koji je uveo Dučo na svojoj oltarskoj slici *Majesta,* ali gotovo skulptorski pristup upućuje na poznavanje ranije nastalog *Raspeća* F. Bruneleskija koji isti model prenosi u trodimenzionalni prostor, što nije bio mali poduhvat koliko god se ne činilo tako. Poput Donatela i Bruneleskija, Mazačo savršeno razume anatomiju, što nije viđeno još od rimske umetnosti.

Potpuno osavremenjeni prostor slike otkriva nam podjednako sigurno vladanje Bruneleskijevom novom arhitekturom, kao i geometrijskom perspektivom. Prvi put u istoriji dati su nam svi potrebni podaci za merenje dubine tog naslikanog unutrašnjeg prostora, za crtanje plana i prenošenje čitave konstrukcije u tri dimenzije. Ukratko, bio je to prvi primer *racionalnog* prostora slike. Za Mazača, kao i za Bruneleskija, to je sigurno bio simbol kojim upravlja božanski um. Ta kapela s poluobličastim svodom nije samo niša, već duboki prostor u kome bi likovi mogli slobodno da se kreću ako to požele. Kao i na Gibertijevom kasnije izrađenom reljefu *Priča o Jakovu i Isaku* (vidi sl. 539), prostor slike ne zavisi od likova. Oni ga nastanjuju, ali ga ne stvaraju. Ako uklonite arhitekturu oduzećete likovima prostor. Mogli bismo ići i dalje i reći da geometrijska perspektiva ne zavisi jednostavno od arhitekture već od posebne vrste arhitekture, koja se znatno razlikuje od gotičke.

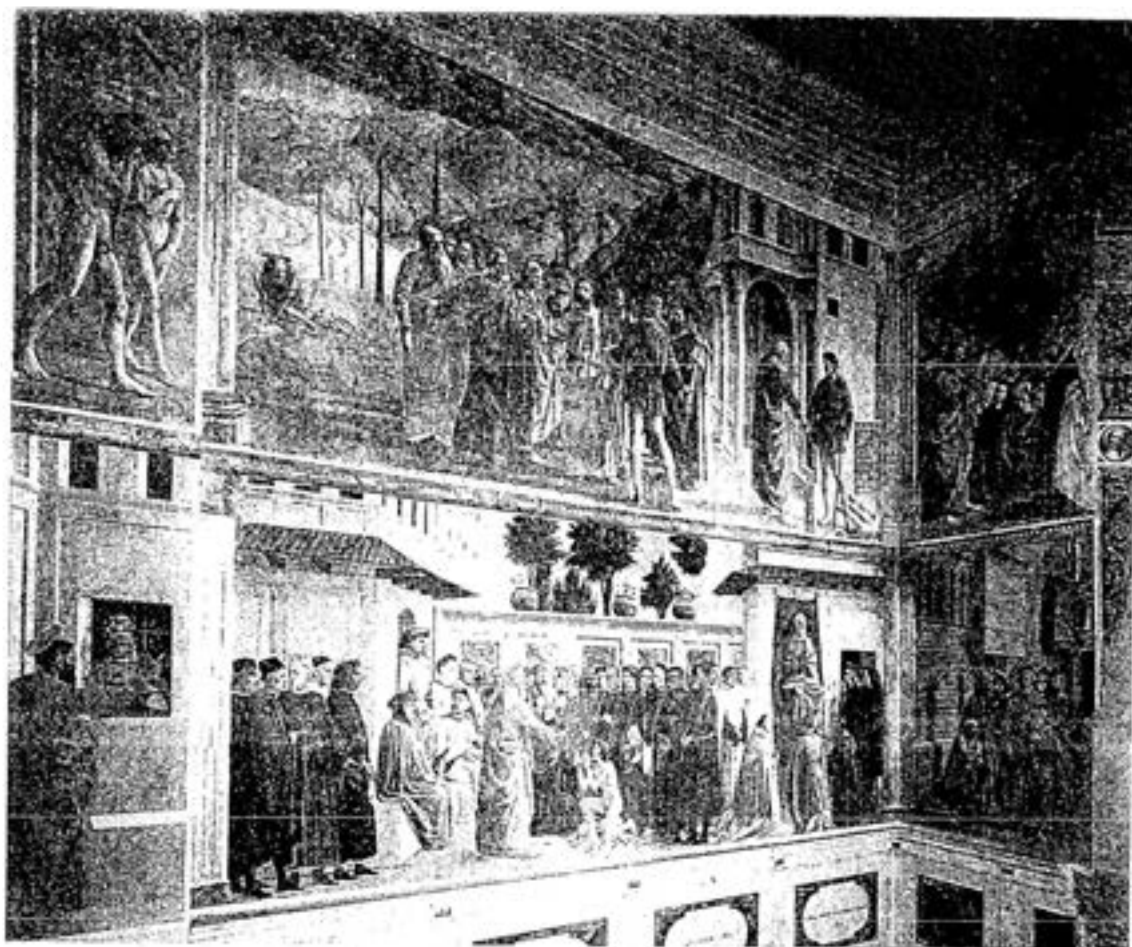
Prvo primećujemo da svi pravci upravni na površinu slike uviru u tačku ispod krsta, na platformi na kojoj kleči donatorski par. Da bismo dobro videli sliku moramo da gledamo u taj nedogled koji je u uobičajenom nivou oka, otprilike nešto više od 150 cm iznad poda crkve. Figure u nadsvođenom prostoru visoke su 150 cm, nešto manje od prirodne veličine, dok su figure donatora koje se nalaze bliže nama u prirodnoj veličini. Spoljašnji okvir je, prema tome, takođe „prirodne veličine", jer se nalazi neposredno iza donatora. Razmak između pilastra odgovara rasponu poluobličastog svoda, a oba iznose otprilike 2,10 m, dok je obim luka iznad tog raspona 3,35 m. Svod je podeljen na osam četvorougaonih kaseta i devet okvira, pri čemu su kasete široke oko 30,5 cm, a okviri oko 10,1 cm. Ako primenimo te mere na dužinu poluobličastog svoda (on se sastoji od sedam redova kaseta, od kojih se onaj najbliži ne vidi jer je zaklonjen ulaznim lukom), otkrićemo da je zasvođeni prostor dubok oko 2,75 m.



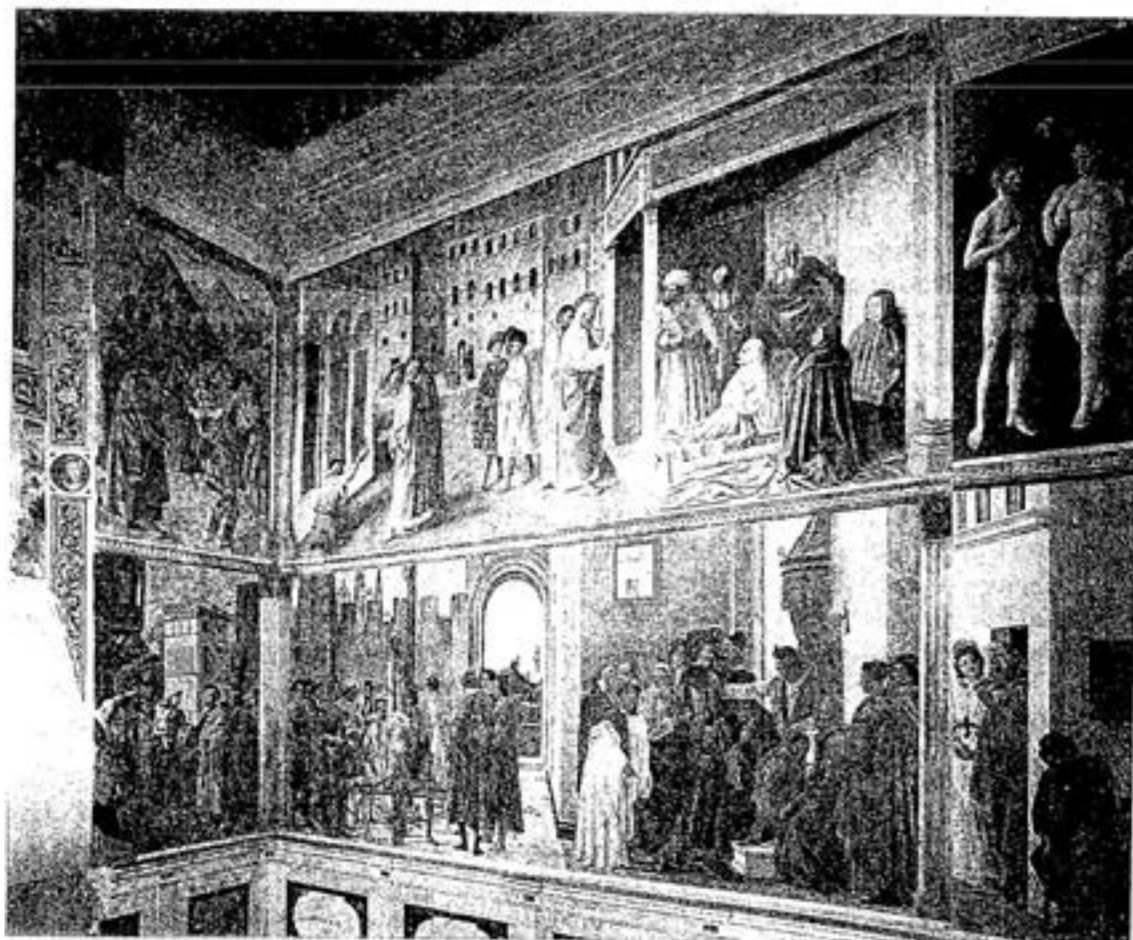
551. Mazačo. *Sveta trojica s Bogorodicom, sv. Jovanom i donatorima.* 1425. Freska. Santa Marija Novela, Firenca



552. Plan kapele izrađen na osnovu slike *Svete trojice*



553. Levi zid kapele Brankači s Mazačovim freskama. Santa Marija del Karmine, Firenca



554. Desni zid kapele Brankači sa freskama Mazolina i Filipa Lipija. Santa Marija del Karmine, Firenca



555. Mazačo. *Poreski novčić.* Oko 1427. Freska. Kapela Brankači, Santa Marija del Karmine, Firenca

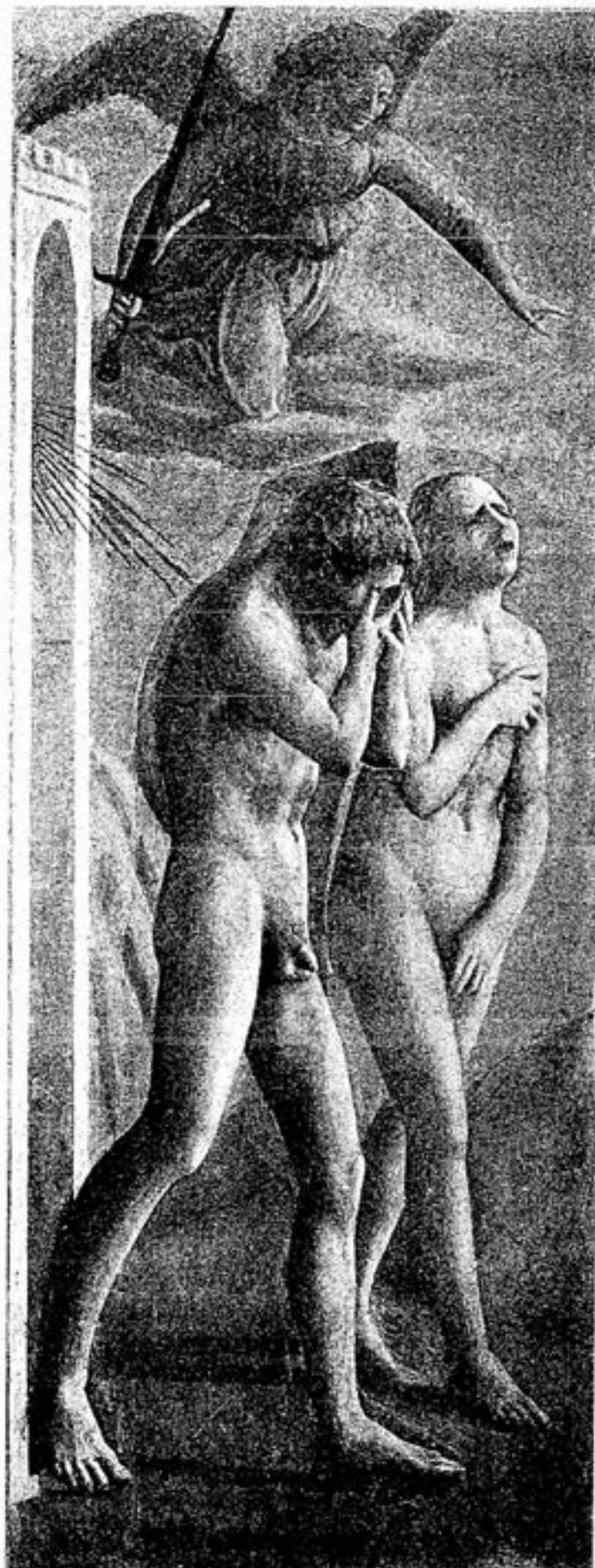
Sad možemo nacrtati potpuni plan (sl. 552). Ipak, možda je položaj Boga Oca zagonetan. Rukama drži krst koji je gotovo u prednjem planu slike, a stoji na stalku poput balkona pričvršćenog o zid. Koliko je uvučena ta površina? Ako je to zadnji zid prostorije značilo bi da Bog ne podleže pravilima perspektive. Ali u univerzumu kojim upravlja razum to ne može biti tako. Dakle, Mazačo je po svoj prilici nameravao da postavi ploču neposredno iza krsta. Jaka senka koju lik sv. Jovana baca na zid ispod poprečne ploče to potvrđuje.

Freske u kapeli Brankači u crkvi Santa Marija del Karmine u Firenci (slike 553 i 554), posvećene životu sv. Petra jesu najveća grupa sačuvanih Mazačovih dela. Freska *Poreski novčić,* smeštena u gornjem redu zidne slike (sl. 555), najpoznatija je od njih. Ona prikazuje priču iz Jevanđelja po Mateju (17:24–27) služeći se od davnina poznatom metodom „simultanog prikazivanja" (vidi str. 314). U sredini Hristos poučava Petra kako da ulovi ribu u čijim će ustima naći novčić za porez, koji će dati ubiraču poreza. Krajnje levo, u daljini, vidi se Petar kako vadi novčić iz ribljih usta, a na desnoj strani predaje ga porezniku. Budući da je donja ivica freske gotovo 4,27 m iznad poda kapele, Mazačo ovde nije mogao da uskladi svoju perspektivu sa stvarnom visinom našeg oka. Umesto toga, on od nas očekuje da zamislimo kako gledamo pravo u nedogled koji se nalazi iza Hristove glave. Začudo, taj čin je tako jednostavan da ga i ne primećujemo, osim ako smo u tom trenutku skloni analizi. Najzad, slikarska iluzija bilo koje vrste uvek je zamišljeno iskustvo. Ma koliko silno želeli da verujemo nekoj slici nikad nam se ne događa da je zamenimo samom stvarnošću, baš kao što nam ne preti ni opasnost da statuu pobrkamo sa živim stvorom.

Kad bismo *Poreski novčić* mogli da gledamo s vrha dobro postavljenih merdevina obojena površina svakako bi se bolje videla, ali iluzija stvarnosti ne bi se bitno poboljšala. Ta iluzija samo manjim delom zavisi od bruneleskijevske perspektive. Mazačo upravlja svetlošću (koja dolazi s desne strane, gde se zaista i nalazi prozor kapele) i koristi se vazdušnom perspektivom da bi postigao istančano nijansiranje pejzaža. To nas podseća na Donatelovu najavu takvog pejzaža jednu deceniju ranije, na malom reljefu *Sv. Đorđa* (uporedi sl. 532).

Figure na fresci *Poreski novčić,* čak i više od onih na fresci *Sveta trojica,* pokazuju Mazačovu sposobnost da stopi težinu i voluminoznost Đotovih figura s novim funkcionalnim shvatanjem tela i draperije. Sve stoje u divno uravnoteženom kontrapostu, a pažljivim posmatranjem možemo otkriti tanke vertikalne crte koje je umetnik zarezao po gipsanom malteru obeleživši tako osu gravitacije svake figure od glave do pete noge na koju se oslanja. U skladu s takvim pristupom, koji se odlikuje dostojanstvom, figure deluju prilično statično, dok se ono narativno na slici više prenosi izražajnim pogledima i s nekoliko naglašenih kretnji nego pokretima tela. Ali na jednoj drugoj fresci koja se takođe nalazi u kapeli Brankači, *Isterivanje iz raja* (sl. 556), Mazačo odlučno dokazuje da može da prikaže ljudsko telo u pokretu. Visok, uzan format ne ostavlja mnogo mesta za oslikavanje prostora u koji su smeštene figure. Vrata raja samo su naznačena, a u pozadini se vidi nekoliko zasenčenih, golih padina. Ipak, vešto modelovanje atmosfere, a posebno smelo skraćeni anđeo koji se kreće napred dovoljni su da dočaraju slobodan, neograničen prostor. Po zamisli taj prizor očigledno je srodan bolonjskim reljefima Jakopa dela Kverče (vidi sl. 540). Mazačovi Adam i Eva, ophrvani bolom, iako manje povezani s antičkim uzorima, isto su tako izvanredni primeri lepote i snage nagog ljudskog tela.

Mazačo je rad na kapeli Brankači podelio s mnogo starijim umetnikom, Mazolinom (spominje se 1423. a umro je 1440), na koga je značajno uticao Đentile da Fabrijano. Zanimljivo je da su ta dvojica umetnika dobro sarađivala čak na nekoliko fresaka (Hristovu glavu na fresci *Poreski*



556. Mazačo.
Isterivanje iz raja.
Oko 1427. Freska.
Kapela Brankači,
Santa Marija del Karmine,
Firenca

novčić na primer naslikao je Mazolino), iako su se njihovi stilovi umnogome razlikovali. Uprkos Mazačovom uticaju Mazolino je ostao blizak internacionalnom stilu, pa su tako figure u gornjem redu desnog zida (sl. 554) jednostavno uvećana verzija onih sa slike *Rođenje Bogorodice* Pjetra Lorencetija (vidi sl. 509). Prostor u koji su smeštene figure isto tako zadržava odlike gotike, uprkos geometrijskoj perspektivi (uporedi sl. 511). Mazolino stvara samosvojan teatralni prostor koji ostaje odvojen od figura, dok su Mazačove figure potpuno uklopljene u okolinu – i vizuelno i dramaturški.

Nigde taj oštri kontrast njihovih stilova nije toliko upadljiv kao u Mazolinovom *Iskušenju* (vidi se u gornjem desnom delu sl. 554), oni se na neki neobičan način suprotstavljaju slici neizmernog bola izraženog u Mazačovom *Isterivanju iz raja*. Bez obzira na njihov kontrapost, likovi Adama i Eve nisu ništa više klasični od Adama na slici 541; i zaista, moguće je da potiču iz istog izvora, jer Mazolino uopšte nije bio kadar da naslika akt u kome bi na uverljiv način prikazao anatomsku građu tela. Značajno je poređenje koje kaže da je Mazačov doprinos bio poput Donatelovog – on je uspeo da oživi ono bitno iz antike ne oslanjajući se na spoljašnju formu. Mazačo je otišao u Rim pre nego što je uspeo da završi freske u kapeli Brankači, a i Mazolino je prekinuo svoj rad na nekoliko godina. Napokon je, krajem stoleća, celinu završio Filipino Lipi (1457/1458–1504) oslikavši donji red zidne slike s jedne i s druge strane.

Iako je po temperamentu više bio slikar zidnih slika, Mazačo je isto tako bio vešt u slikanju na drvetu. Njegova velika višedelna oltarska slika, ili poliptih, izrađena 1426. godine za karmelićansku crkvu u Pizi, kasnije je razasuta po raznim zbirkama. Slika na središnjoj ploči (sl. 557) *Bogorodica na prestolu* jeste verzija njegovog prvog očuvanog dela. Ona pripada monumentalnim firentinskim delima kakva je uveo u slikarstvo Čimabue, a ponovno oblikovao Đoto (vidi slike 499 i 507). Uobičajeni sastavni elementi, uključujući zlatnu pozadinu, još uvek su prisutni, a u kompoziciji slike dominira veliki presto s visokim naslonom. S obe strane nalaze se anđeli sklopljenih ruku (ovde samo dva). Uprkos tim tradicionalnim elementima slika je u više elemenata revolucionarna. Anđeli koji kleče, s Đotove *Madone*, postali su svirači na lauti koji sede na najnižem stepeniku prestola, a mali Hristos više nas ne blagosilja nego jede grožđe, što je simboličan čin koji nagoveštava Hristove muke i stradanja (grožđe podseća na vino koje predstavlja Spasiteljevu krv u svetoj tajni evharistije). No, pre svega zahvaljujući svojim proporcijama, figure imaju takvu snagu da ostavljaju utisak neizmerno stvarniji i upečatljiviji od svih figura koje su im prethodile, uključujući i Đotove, iako bi se prema prefinjenom ukusu internacionalnog stila teško mogle smatrati lepim.

Ne iznenađuje nas da, posle freske *Sveta trojica,* Mazačo zamenjuje Đotov dekorativni, ali tanan gotički presto čvrstim i jednostavnim kamenim sedištem građenim u Bruneleskijevom stilu, a ne čudi ni to da se znalački služi geometrijskom perspektivom (obratite naročito pažnju na laute). Možda manje očekujemo da ćemo kod slikara freski naći takvu istančanost i preciznost u slikanju svetlosti na površinama. Na slici *Bogorodica na prestolu* sunčeva svetlost dolazi s leve strane, i to ne bleštav sjaj podnevnog sunca već blaga svetlost sunca na zalasku (po nekim senkama na prestolu možemo tačno zaključiti pod kojim uglom pada). Zato nema oštrog kontrasta između svetlosti i senke; blage polusenke upliću se i stvaraju bogatu skalu prelaznih tonova. Svetlost potpuno zadržava svoju deskriptivnu ulogu, istovremeno delujući kao nezavisna snaga koja daje zajednički ton svim oblicima koje dotakne i stvara zajedničko, jedinstveno raspoloženje.



557. Mazačo. *Bogorodica na prestolu.* 1426. Ulje na drvetu, 142 x 73,6 cm. Nacionalna galerija, London

TEMPERA I ULJE. Tako istančan izraz u slikarstvu mogao je da se postigne zahvaljujući uljanim bojama. Osnovna tehnika srednjovekovnog slikarstva na drvetu bila je tempera koja se sastojala od sitno mlevenih pigmenata pomešanih („temperovanih") s razblaženim žumancem. Tako se dobijao tanak, čvrst sloj koji se brzo sušio i savršeno odgovarao ukusu srednjovekovnog slikara koji je želeo da dobije ravnomerno i jasnim tonovima obojene površine. Međutim, u temperi se ne mogu dobiti glatki prelazi između različitih tonova boje na slici, a bilo je teško postići neprekinuti niz



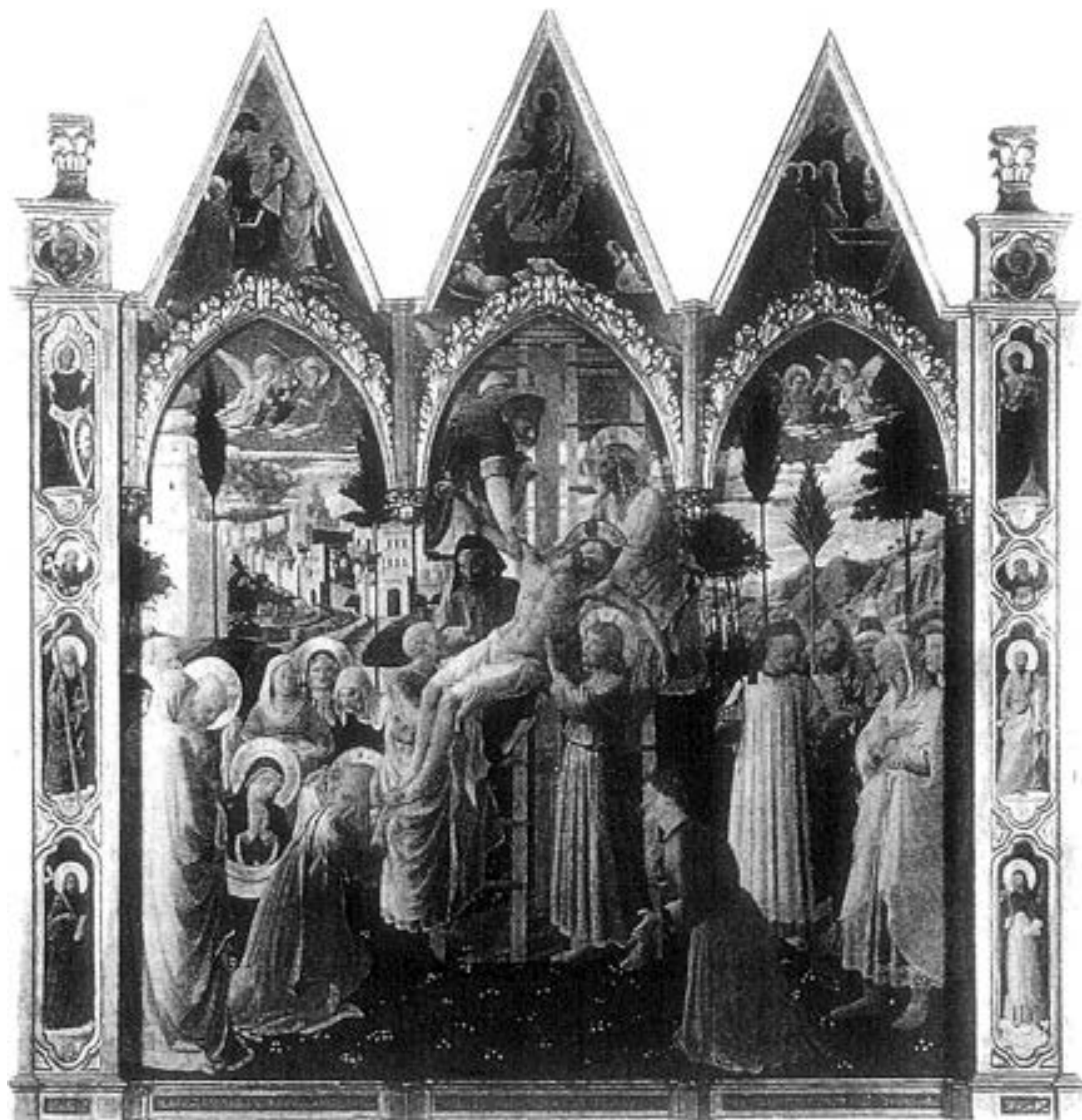
558. Fra Filipo Lipi. *Bogorodica na prestolu.* 1437. Ulje na drvetu, 114,7 x 64, 8 cm. Nacionalna galerija antičke umetnosti, Rim

valera koji je potreban za trodimenzionalno oblikovanje. Štaviše, tamne boje obično su bile mutne i nisu se jasno razlikovale od ostalih. To su bili ozbiljni nedostaci koji su savladani kad je ulje zamenilo mešavinu vode i žumanca. Kao materijal ulje nije bilo nepoznato srednjovekovnim umetnicima, ali se koristilo samo za posebne svrhe kao što je premazivanje kamenih površina ili bojenje metala. Kakve mogućnosti uljana boja pruža u umetnosti prvi put su otkrili Majstor iz Flemala i njegovi savremenici na severu, oko 1420. godine (sl. 506). Ulje je lepljivo sredstvo koje se sporo suši i može proizvesti niz učinaka – od tankog namaza propusnog za svetlost („lazura") do najdebljeg „impasta" (tj. debelog sloja kremastog, gustog namaza boje). Uljane boje mogu da proizvedu i neprekidnu skalu tonova, uključujući bogate baršunasto tamne nijanse, kakve do tada nisu bile poznate. Ovo sredstvo ima jedinstvenu prednost nad smesom tempere i žumanceta, enkaustikom i freskom – ulje pruža umetniku dotad nepoznatu mogućnost da se predomisli kad god mu se prohte. Bez ulja osvajanje vidljive stvarnosti imalo bi mnogo više ograničenja. Upotreba uljanih boja brzo se proširila Italijom, gde su one postale temelj modernog slikarstva. Iako se ulje još neko vreme koristilo naporedo s temperom, od tada je postalo osnovno sredstvo slikara.

FRA FILIPO LIPI. Mazačova rana smrt ostavila je prazninu koju za izvesno vreme nije imao ko da ispuni. Čini se da je od Mazačovih mlađih savremenika samo Fra Filipo Lipi (1406–1469) imao s njim neki bliži odnos („fra" znači „brat", fratar; Lipi je bio kaluđer). Najstarije sačuvano delo Fra Filipa iz 1437. godine (sl. 558), *Bogorodica na prestolu,* podseća na Mazačovu *Bogorodicu* po nekim značajnim odlikama: po svetlu, teškom prestolu, masivnim trodimenzionalnim figurama, naborima draperije koja pada preko Bogorodičinih nogu. Ipak, slici nedostaje Mazačova monumentalnost i ozbiljnost. U poređenju s Mazačovom slikom, ovoj slici nesumnjivo nedostaje određeni red, jer Lipi božansko svodi na svetovno. Pozadina prikazuje unutrašnjost jednog doma (obratite pažnju na Bogorodičin krevet na desnoj strani), a na mermernom prestolu živih šara vidi se molitvenik i svitak s upisanim datumom. Tolika količina realističnih detalja i prilično nedisciplinovana perspektiva ukazuju na umetnički temperament vrlo različit od Mazačovog. Na osnovu toga možemo takođe pretpostaviti da je Fra Filipo morao da vidi flamanske slikare (možda prilikom posete severoistočnoj Italiji oko 1435. godine).

Na kraju moramo obratiti pažnju na slikarevo interesovanje za pokret koje dolazi do izražaja u prikazivanju figura a još više delova draperije; talasasti rub tkanine koja pokriva Bogorodičinu glavu i zaobljeni nabori plašta koji klize prema levoj strani, naglašavajući tako njen pokret udesno, pokazuju slikarevo interesovanje za dekorativne efekte koji daju utisak ljupkosti. Takve efekte, koji će kasnije postati sami sebi cilj, nalazimo u reljefnoj skulpturi Donatela i Gibertija – uporedite Salomin ples na *Irodovoj gozbi* (sl. 543) i devojke u donjem levom uglu *Priče o Jakovu i Isaku* (sl. 539). Ne čudi što su ta dva umetnika tako mnogo uticala na firentinsko slikarstvo u deceniji posle Mazačove smrti. Godine, iskustvo i ugled stvorili su im takav autoritet s kojim nije mogao da se meri nijedan slikar koji je u to doba radio u gradu. Njihov uticaj i uticaj flamanskih majstora na Fra Filipova shvatanja koja su se u početku formirala pod Mazačovim uticajem bio je posebno značajan jer je Lipi živeo sve do 1469. godine pa je imao presudnu ulogu u određivanju pravca kojim će se kretati firentinsko slikarstvo u drugoj polovini tog veka.

FRA ANĐELIKO. Fra Filipov nešto stariji savremenik, Fra Anđeliko (oko 1400–1455), bio je takođe kaluđer, ali za razliku od Fra Filipa, on je svoj zavet shvatio ozbiljno i napredovao je do visokog položaja u svom redu. To se može osetiti u delu *Skidanje s krsta* (sl. 559), koje je najverovatnije naslikano za istu kapelu kao i *Poklonjenje mudraca* Đentilea da Fabrijana (vidi sl. 525). Fra Anđeliko je preuzeo posao od Đentileovog savremenika, firentinskog slikara Lorenca Monaka, koji je trebalo da oslika gotički okvir i trougaone zabate, ali je umro pre nego što je uspeo da završi oltar. Neki stručnjaci datuju ga oko 1435. godine, a drugi oko 1445. godine. Prihvatljiv je i jedan i drugi datum, jer se Fra Anđeliko, poput Gibertija, sporo razvijao, a u sazrevanju njegovog

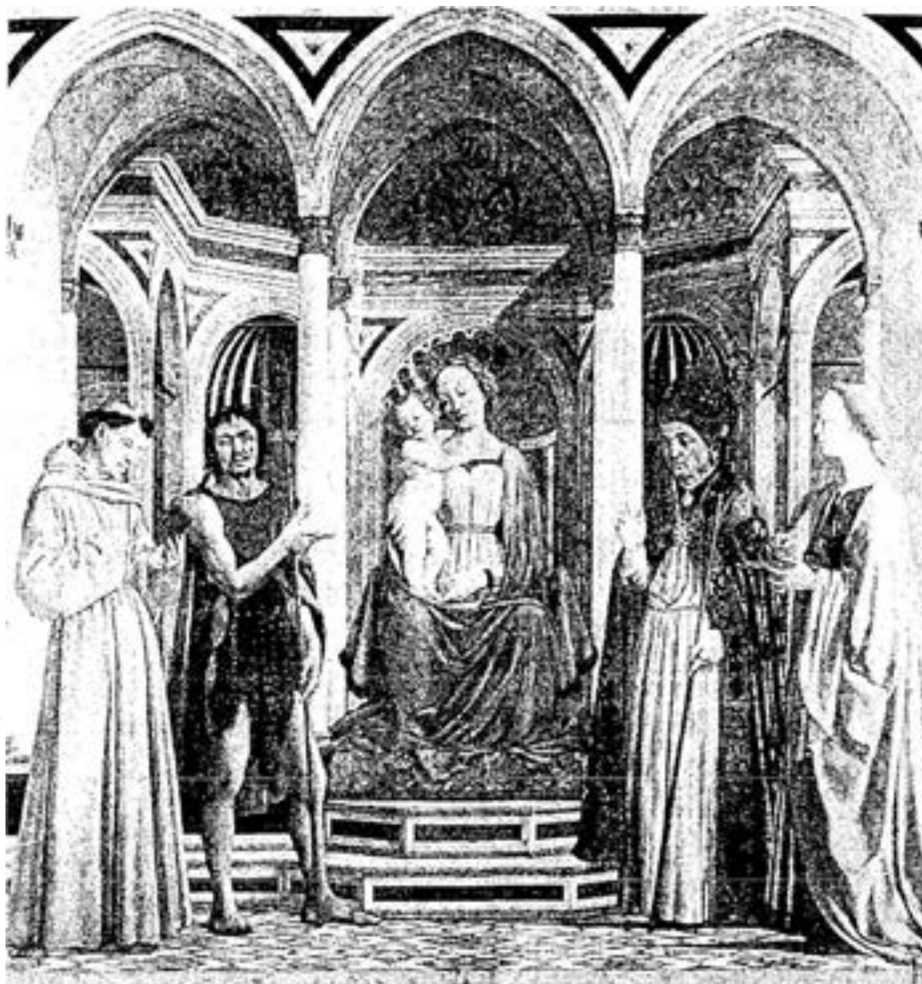


559. Fra Anđeliko. *Skidanje s krsta*. Verovatno oko 1440. Ulje na drvetu, 275 x 285 cm. Muzej San Marko, Firenca

konzervativnog stila nije bilo nekih burnih promena. Očigledno se nalazimo u svetu različitom od Fra Filipovog. Fra Anđeliko zadržava upravo one odlike Mazačovog slikarstva kojih se Lipi odrekao – dostojanstvo, neposrednost i prostorni red; tako je Fra Anđelikov mrtvi Hristos pravi naslednik monumentalne figure s Mazačove *Svete trojice*.

Fra Anđelikova umetnost predstavlja neku vrstu neočekivanog. Njegov pogled na svet, pun dubokog verovanja, mešavina je tradicionalne gotičke pobožnosti i renesansnog sjaja ublaženog kontemplativnim spokojem. Detaljno izrađena pozadina proteže se iza likova poput tapiserije. Predeo, s gradom u daljini, podseća nas na *Alegoriju o dobroj upravi* Ambrođa Lorencetija (vidi sl. 511 i 512). Fra Anđeliko takođe pokazuje da je potpuno svestan dostignuća zapadnoevropskih slikara kao što su braća iz Limburga (uporedi sl. 522), jer je njegov prikaz blistavog sunčanog dana upravo zadivljujući. Ipak, taj prizor nimalo ne deluje kao gotički. Odlikuje se onim istim kvalitetom prirodne svetlosti koja stvara meko oblikovane, skulpturalne oblike na Mazačovoj *Bogorodici na prestolu* (sl. 557). Ta svetlost ispunjava čitav predeo osećanjem čuđenja pred božjim stvaranjem, što je odraz pravog renesansnog duha. Ponovo ćemo naći takvu svetlost u delima Đovanija Belinija (vidi sl. 592). Istovremeno, poput emajla sjajni tonovi, iako ostaci internacionalnog gotičkog stila, teže prema kolorizmu Domenika Venecijana.

DOMENIKO VENECIJANO. Godine 1439. daroviti slikar iz Venecije Domeniko Venecijano nastanio se u Firenci. Možemo samo da nagađamo o njegovim godinama (verovatno se rodio oko 1410. a umro 1461), školovanju i prethodnim radovima. Sigurno mu je, međutim, duh umetnosti rane renesanse bio blizak jer je ubrzo postao pravi Firentinac, sopstvenom odlukom, i poštovani majstor u novom zavičaju. Njegova *Madona s detetom i svecima*, prikazana na sl. 560, jedan je od prvih primera nove vrste oltarske slike, takozvane *sacra conversazione* („sveti razgovor"), koja će postati popularna od polovine petnaestog veka. Ovaj tip slike prikazuje Bogorodicu na prestolu uokvirenu naslikanom arhitekturom, sa svecima koji stoje s njene obe strane



560. Domeniko Venecijano. *Madona s detetom i svecima.* Oko 1455. Ulje na drvetu, 2,08 x 2,13 m. Ufici, Firenca

i koji mogu da razgovaraju s njom, s posmatračem slike, ili međusobno (za razliku od gotičkog poliptiha na kome je svaki svetitelj u svom okviru).

Dok gledamo Venecijanovu sliku postaje nam jasno zašto je tema *sakra konverzacione* bila toliko privlačna. Arhitektura i prostor koji ona ograničava savršeno su jasni i opipljivi, a opet uzvišeni nad svakodnevnim životom. Iako figure svetaca odražavaju formalni svečani ton ambijenta povezane su međusobno i s nama duboko ljudskom svešću. Dopušteno nam je da budemo u njihovom prisustvu, ali one nas ne pozivaju da im se pridružimo. Kao gledaoci u pozorištu nemamo pristup „na pozornicu". U flamanskom slikarstvu, naprotiv, prostor na slici ostavlja utisak direktnog produžetka posmatračeve svakodnevne okoline (uporedi sl. 671).

Osnovni elementi ove slike mogu se naći već na Mazačovoj fresci *Sveta trojica.* Venecijano ju je sigurno pomno proučio, jer nam se sv. Jovan, koji gleda u nas i pokazuje na Bogorodicu, obraća istim pogledom i gestom kao Mazačova Bogorodica. Venecijanova perspektiva dostojna je starijeg majstora, premda vitke proporcije i obojene intarzije njegove arhitekture nisu tako strogo bruneleskijevske. I njegove figure su uravnotežene i dostojanstvene poput Mazačovih, ali bez njihove težine i masivnosti. U prikazu vitkih, mišićavih tela muških svetaca i njihovih krajnje individualizovanih, izražajnih lica vidi se Donatelov uticaj (sl. 553).

Što se tiče boje, međutim, Venecijano ništa ne duguje Mazaču. Za razliku od velikog firentinskog majstora, on boju smatra sastavnim delom svoje slike, a *sakra konverzacione* isto je toliko važna po svom koloritu kao i po svojoj kompoziciji. Svetli tonovi, sklad ružičastog, svetlozelenog i belog, naglašen odgovarajuće postavljenom plavom, crvenom i žutom bojom usklađuju dekorativni sjaj gotičkog slikarstva na drvetu sa zahtevima perspektivnog prostora i prirodne svetlosti. *Sakra konverzacione* obično je prizor u zatvorenom prostoru, ali ovaj se odvija u nekoj vrsti lođe (natkrivenoj otvorenoj arkadi) obasjanoj sunčevom svetlošću koja dolazi s desne strane, što možemo zaključiti po kosoj senci iza Bogorodice. Površine naslikane arhitekture tako jako odbijaju svetlost da čak i na površinama u senci blistaju boje. Mazačo je postigao sličan kvalitet svetlosti u svojoj *Bogorodici* iz 1426. godine, koju je Venecijano sigurno poznavao. U prizoru *sakra konverzacione* to otkriće primenjeno je na mnogo složeniji skup oblika i dopunjeno Venecijanovim istančanim osećanjem za boju. Uticaj njegovog izvanrednog kolorita oseća se u celokupnom firentinskom slikarstvu druge polovine petnaestog veka.

PJERO DELA FRANČESKA. Kad se Domeniko Venecijano nastanio u Firenci imao je mladog pomoćnika iz jugoistočne Toskane po imenu Pjero dela Frančeska (oko 1420–1492), koji je postao njegov najbolji učenik i jedan od velikih umetnika rane renesanse. Začudo, Pjero je posle nekoliko godina napustio Firencu i nikad se više nije vratio. Čini se da su Firentinci njegov rad smatrali malo provincijskim i

staromodnim i sa svoje tačke gledišta imali su pravo. U Pjerovom stilu, još jače nego u Venecijanovom, odražavala su se Mazačova shvatanja. Ostao je veran osnivaču italijanskog renesansnog slikarstva ceo svoj dugi radni vek, dok je firentinski ukus posle 1450. godine krenuo u drugom smeru.

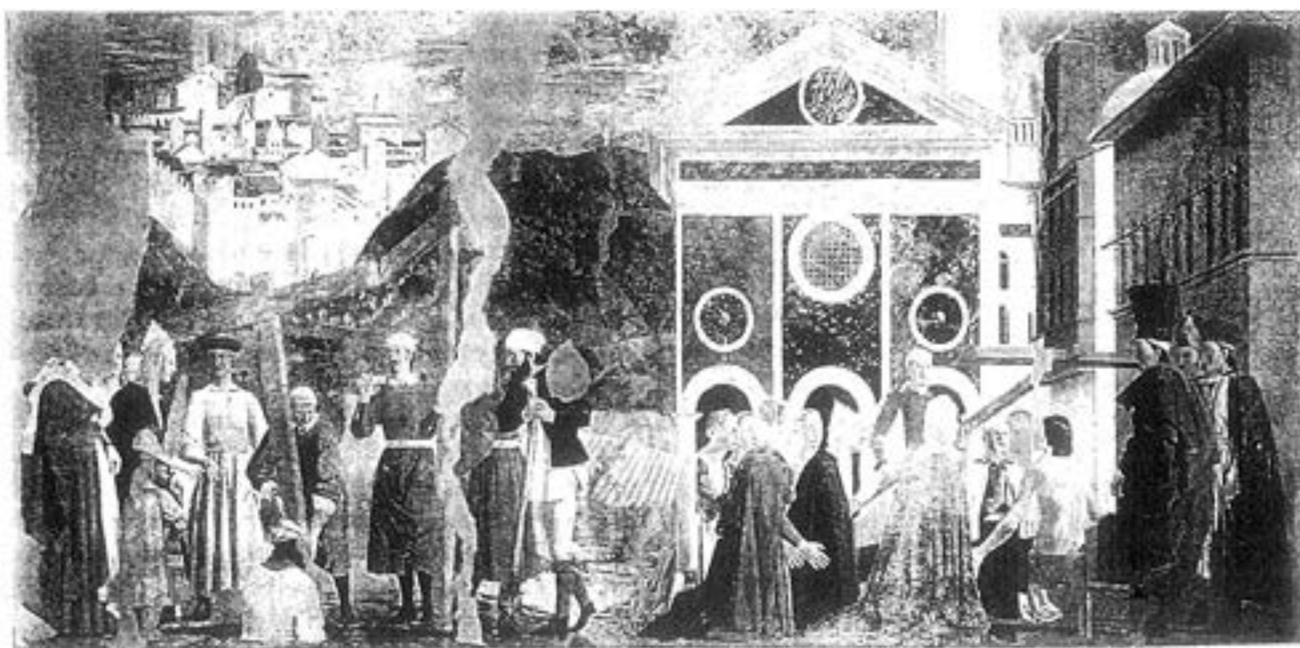
Među Pjerovim delima najjači utisak ostavlja ciklus fresaka u horu crkve San Frančesko u Arecu, koje je oslikao između 1452. i 1459. (sl. 561). Brojni prizori predstavljaju legendu o pravom krstu (tj. priču o krstu na kome je Hristos bio razapet). Na prizoru prikazanom na slici 562 carica Jelena, majka Konstantina Velikog, otkriva pravi krst i dva krsta onih razbojnika koji su umrli pored Hrista (sva tri krsta sakrili su neprijatelji vere). Na levoj strani kompozicije oni vade krstove iz zemlje, a na desnoj prepoznaju pravi krst po njegovoj moći kojom je oživeo mrtvog mladića.

Pjerova veza s Domenikom Venecijanom odmah se uočava po bojama. Kolorit ove freske, iako manje svetao nego onaj na Venecijanovoj slici *sakra konverzacione*, isto tako se odlikuje svetlim tonovima žute boje i na gotovo isti način podseća na ranu jutarnju sunčevu svetlost. Kako svetlost pada na sliku pod niskim uglom, u pravcu gotovo paralelnom s planom slike, njena uloga je dvostruka – da definiše trodimenzionalni karakter svakog oblika i da unese dramatičnost u priču. Ali Pjerovi likovi su strogi i dostojanstveni, što podseća na Mazača ili čak na Đota više nego na Venecijana. Ti muškarci i žene kao da pripadaju nekom izumrlom, junačkom narodu, lepom i jakom – ali nemom. Njihov unutrašnji život iskazuje se pogledima i gestovima, a ne izrazom lica. Likovi se odlikuju nekom ozbiljnošću, deluju svečano i po fizičkom izgledu i po emocijama koje izražavaju, a to ih povezuje s grčkom skulpturom strogog stila (vidi sl. 187).

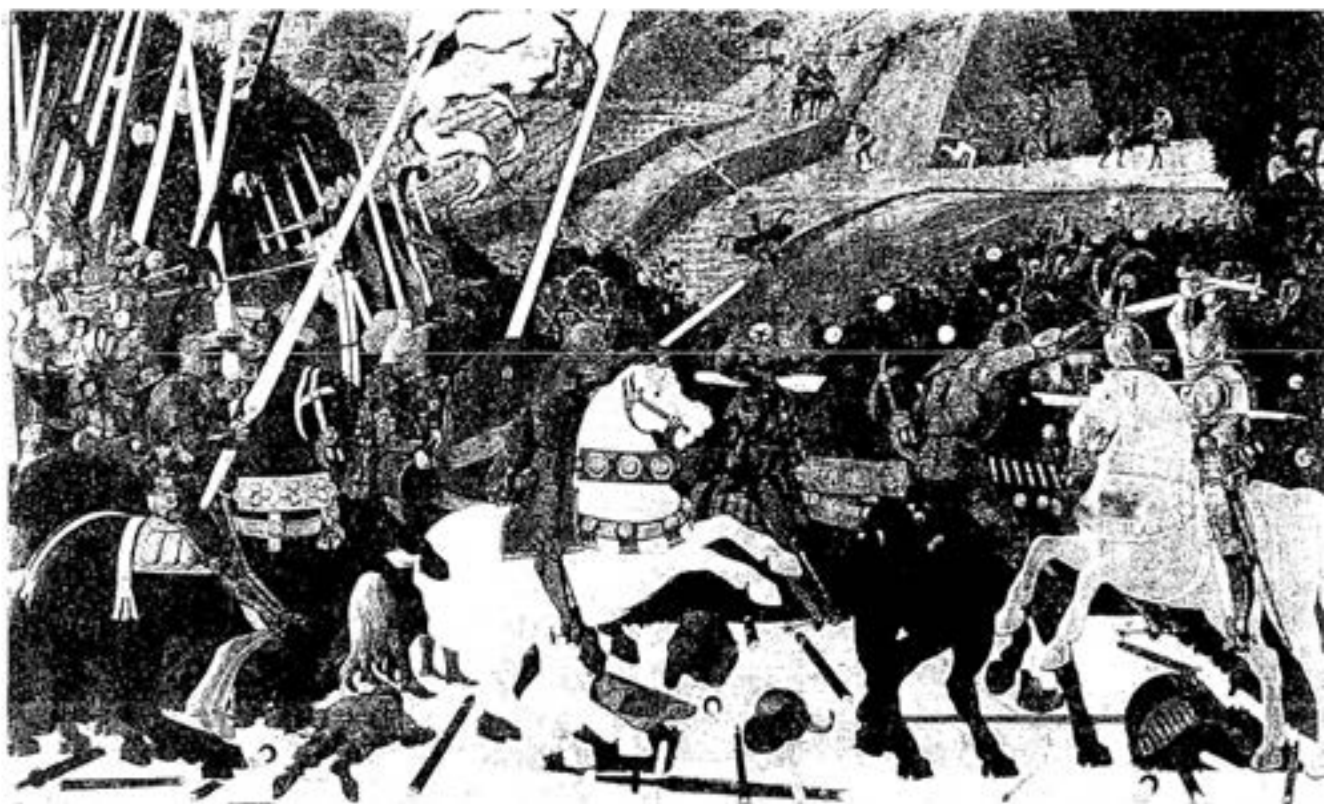
Kako je Pjero uspeo da stvori tako nezaboravne prizore? Služeći se njegovim rečima mogli bismo reći da su oni plod njegovog strastvenog zanimanja za perspektivu. Više od bilo kog umetnika iz tog doba Pjero je verovao da je geometrijska perspektiva temelj slikarstva. U svom strogo matematičkom



561. Pogled u apsidu s freskama Pjera dela Frančeske. San Frančesko, Areco



562. Pjero dela Frančeska. *Otkrivanje i dokaz pravog krsta.* Oko 1455. Freska. San Frančesko, Areco



563. Paolo Učelo. *Bitka kod San Romana.* Oko 1455. Tempera i srebrna folija na drvenoj ploči, 1,8 x 3,2 m. Nacionalna galerija, London

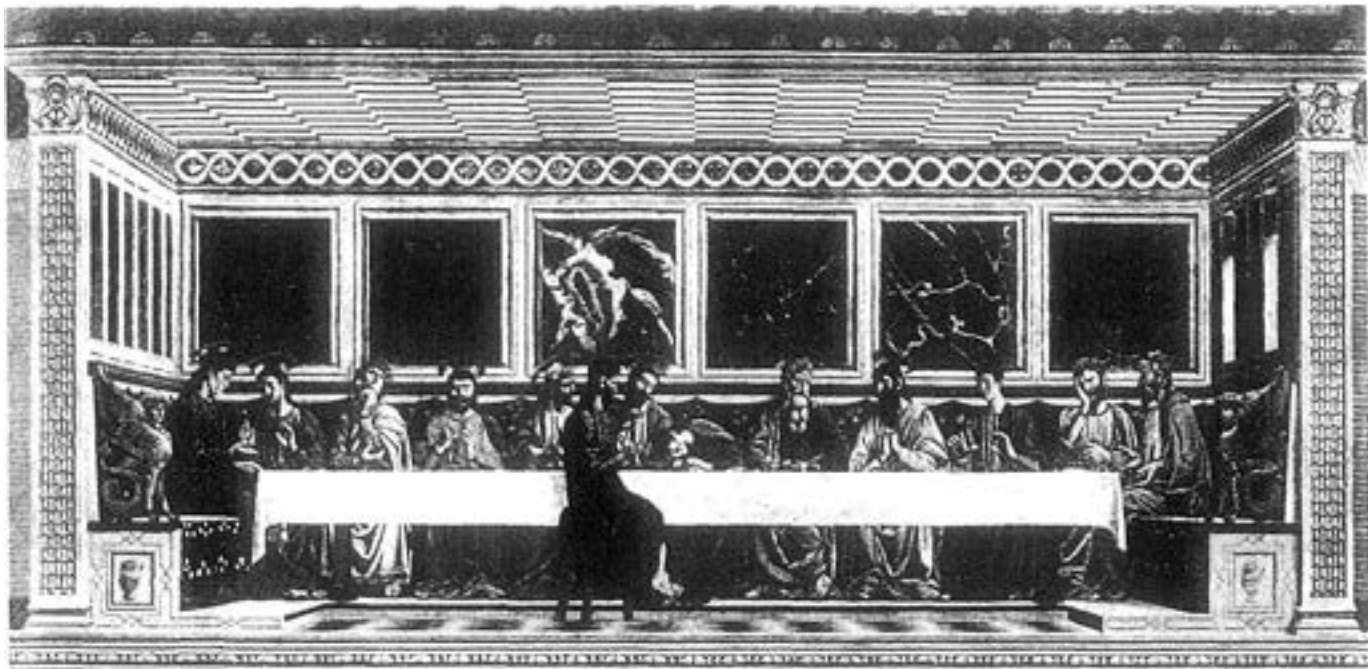
traktatu, prvom te vrste, pokazao je kako geometrijska perspektiva može da se primeni na stereometrijska i arhitektonska tela pa i na ljudsku figuru. Taj matematički pristup prožima čitav njegov opus. Kad je slikao glavu, ruku ili deo draperije, on ih je video kao varijacije lopte, valjka, kupe, kocke i piramide ili kao njihove sastavne delove, te je na taj način darovao vidljivom svetu nešto od bezlične jasnoće i postojanosti stereometrijskih tela. Srednjovekovni umetnik se, naprotiv, koristio obrnutim postupkom, gradeći prirodne oblike na geometrijskim konstrukcijama (vidi sl. 495). Pjera bismo mogli da posmatramo kao najstarijeg prethodnika umetnika apstrakcije našeg vremena, jer se i oni bave sistemskim pojednostavljivanjem prirodnih oblika. Zato nije ni čudno što je Pjerova slava danas veća nego ikada ranije.

UČELO. Sredinom petnaestog veka u Firenci je živeo samo jedan slikar koji je delio, a možda i delimično nadahnuo, Pjerovo oduševljenje perspektivom – Paolo Učelo (1397–1475). Njegova slika *Bitka kod San Romana* (sl. 563) možda je uticala na scene bitke na Pjerovim freskama u Arecu (sl. 561). Učelov crtež pokazuje krajnju zaokupljenost stereometrijskim oblicima. Tlo je prekriveno rešetkastom mrežom sastavljenom od razbacanog oružja i komada oklopa. To je studija perspektive u kojoj je sve tako pomno raspoređeno da se tu mogao da uključi čak i jedan poginuli vojnik. Na pejzaž je takođe primenjen postupak stereometrijske apstrakcije, pa je njegov prikaz u skladu s prednjim planom. Uprkos tim velikim naporima na slici ipak nema one kristalne jasnoće i reda koje nalazimo u delima Pjera dela Frančeske. Na slikama Učela perspektiva stvara neobično uznemirujuće, čudne efekte; ono što njegovu sliku čini celovitom nije njena prostorna konstrukcija već površinska struktura, čija je dekorativnost pojačana velikim mrljama živih boja i raskošnom upotrebom zlata.

Učelo se školovao na stilu internacionalne gotike. Tek oko 1430. godine, zahvaljujući novoj nauci o perspektivi, on je „promenio veru" i prihvatio gledišta rane renesanse. To novo shvatanje jednostavno je nakalemio na svoj raniji stil kao neku umetničku tvorevinu, što je proizvelo izvanrednu, ali vrlo neuverljivu mešavinu. Proučavajući ovu sliku videćemo da površina i prostor na njoj ratuju žešće nego vojnici na konjima koji se zapliću na sve moguće načine.

KASTANJO. Treća dimenzija nije predstavljala nikakvu teškoću za Andreu del Kastanja (oko 1425–1457), najdarovitijeg firentinskog slikara iz generacije Pjera dela Frančeske. Manje suptilan, ali snažniji od Domenika Venecijana, Kastanjo unosi nešto od Mazačove monumentalnosti u svoju fresku *Tajna večera* (sl. 564), jednu od fresaka koje je naslikao u refektorijumu manastira sv. Apolonije. Radnja slike odvija se u prostoru bogato ukrašenom mermernim pločama, a naslikana je tako da izgleda kao stvarni produžetak prostora refektorijuma (manastirske trpezarije). Kao i u srednjovekovnim predstavama ove teme Juda sedi sam, preko puta Hrista, s prednje strane stola. Stroga simetrija arhitekture, naglašena raznobojnim intarzijama, ističe sličan red među likovima i preti da im se nametne. Među apostolima gotovo da i nema komunikacije – samo poneki pogled ili gest – tišina bremenita mislima nadvila se nad prizorom.

Sigurno se i Kastanjo osećao sputan šemom koju su mu nametnuli kruti zahtevi tradicije i perspektive, jer se poslužio smelom, originalnom zamisli da bi razbio simetriju i usmerio se na dramatičnost scene. Pet od šest zidnih ploča, iza stola, izrađene su od obojenog mermera prigušenih nijansi,



564. Andrea del Kastanjo. *Tajna večera.* Oko 1445–1450. Manastir sv. Apolonije, Firenca

ali mermerna ploča iznad Hrista, sv. Petra i Jude ima tako istaknute i jarke šare da izgleda kao da se munja sručila na Judinu glavu. Kad je Đoto oživeo antičku tehniku korišćenja iluzionističke teksture mermera (vidi sl. 507) nije ni slutio da bi ona mogla da ima takvu izražajnu snagu.

Otprilike pet godina posle *Tajne večere,* između 1450. i 1457. godine (godina njegove smrti), Kastanjo je naslikao izvanrednog *Davida* koji je prikazan na sl. 565. Naslikan je na kožnom štitu koji izgleda više kao ukrasni predmet nego kao da služi za zaštitu. Njegov vlasnik je možda želeo da prikaže sličnost između sebe i biblijskog junaka, jer David ovde izgleda u isti mah i prkosno i pobednički. Davidova figura bitno se razlikuje od apostola na *Tajnoj večeri.* Čvrst volumen i nepokretnost kao kod statue, svojstveni za oblikovanje Kastanjovih ranijih figura, sada su svedeni na najmanju moguću meru i ustupaju mesto gracioznom pokretu koji se izražava kako stavom figure tako i vijorenjem kose i draperije na vetru; oblici su određeni pre svega konturama, pa David deluje više kao reljef nego kao volumen. Ovaj dinamični linearni stil ima mnogo vrlina, ali se veoma udaljio od Mazačovog. Pedesetih godina XV veka umetnička klima u Firenci umnogome se promenila. Kastanjov David nagoveštava shvatanje koje će prevladati u drugoj polovini tog veka.

SREDNJA I SEVERNA ITALIJA 1450–1500.

Kako su sredinom petnaestog veka osnivači umetnosti rane renesanse i njihovi neposredni naslednici jedan po jedan nestajali, počela je da se dokazuje mlađa generacija. U isto vreme, seme koje su firentinski majstori posejali u drugim predelima Italije (setimo se Donatelovog boravka u Padovi) počelo je da klija. Kad su neke od tih pokrajina, posebno severoistočne, razvile žive verzije novog stila, Toskana je izgubila povlašćeni položaj koji je do tada uživala.



565. Andrea del Kastanjo. *David.* Oko 1450–1457. Koža, površina reljefna, visina 115,8 cm. Narodna umetnička galerija, Vašington. Zbirka Vajdener



566. Leone Batista Alberti. Palata Ručelaj, Firenca. 1446–1451.

Arhitektura

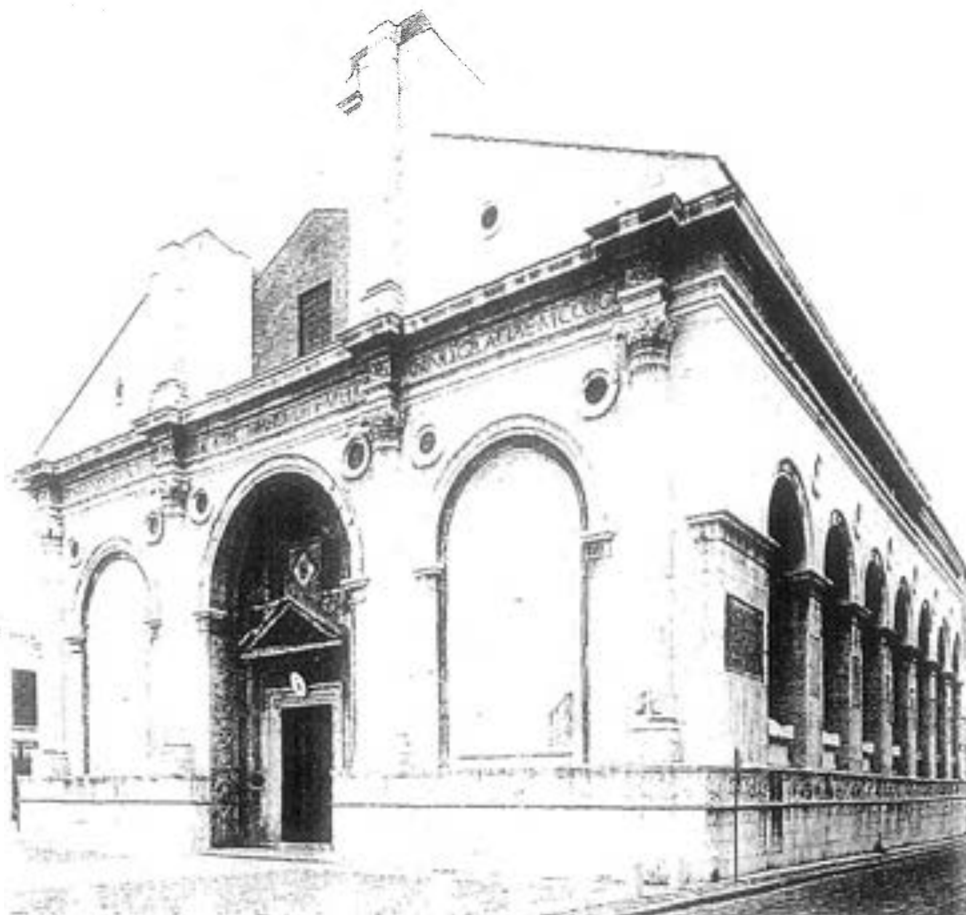
ALBERTI. Smrću F. Bruneleskija 1446. godine, u arhitekturi u prvi plan izbija Leone Batista Alberti (1404–1472) koji je, kao i sam Bruneleski, kasno počeo da se aktivno bavi arhitekturom. Čini se da je Alberti do svoje četrdesete godine bio zainteresovan za lepe umetnosti samo kao proučavalac starina i teoretičar. Proučavao je spomenike starog Rima, napisao je prve renesansne traktate o skulpturi i slikarstvu i započeo treći traktat o arhitekturi, još opsežniji od prethodnih (Vidi Primarne izvore, br. 50 i 51, str. 630.) Posle 1430. godine bio je blizak vodećim umetnicima svog doba – traktat *O slikarstvu* posvećen je Bruneleskiju, a poziva se na „našeg dragog prijatelja" Donatela. Alberti je počeo da se bavi umetnošću kao amater, a na kraju je postao profesionalni arhitekt izvanrednih sposobnosti. Visoko obrazovan u klasičnoj književnosti i filozofiji, Alberti je pravi primer i humaniste i svetskog čoveka.

Možda je Albertijev projekat za palatu Ručelaj (sl. 566) kritika palate Mediči koju je nešto ranije projektovao Mikeloco (vidi sl. 550). I ovde se ponavlja šema dvospratnice sa istaknutim vencem, ali je raščlanjenje pročelja strože i samosvesnije klasično. Fasada se sastoji od tri reda pilastera koji su postavljeni jedan iznad drugog i razdvojeni širokim arhitravima, po uzoru na Koloseum (vidi sl. 245). Međutim, Albertijevi pilastri tako su plitki da ostaju deo zida, a celo pročelje ostavlja utisak jedinstvene površine na koju umetnik projektuje linearnu projekciju spoljašnje strane Koloseuma.

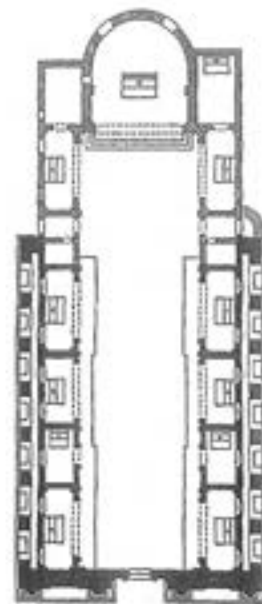
Ako želimo da shvatimo logiku ovog neobično apstraktnog i teorijskog projekta, moraćemo da razumemo da se Alberti ovde suočio s nečim što je postalo osnovni problem za renesansnu arhitekturu – kako primeniti klasični sistem raščlanjavanja na pročelje neklasične građevine. Da li je Bruneleski ikada rešio taj problem, teško je reći. Očuvan je samo njegov projekat pročelja kapele Paci (sl. 544), i to ne u izvornom obliku, a osim toga taj slučaj je previše poseban da bi se mogli donositi opšti zaključci. Kako god bilo, Alberti svojim rešenjem daje prednost zidu, svodeći klasični sistem pilastera na mrežu usečenih linija. Za svoj prvi projekat pročelja crkve Alberti je izabrao sasvim drugačije rešenje. Sigismondo Malatesta, gospodar grada Riminija, naručio je od Albertija početkom 1450. godine da pregradi gotičku franjevačku crkvu u „hram slave" i grobnicu za njega, njegovu ženu i humaniste s njegovog dvora. Alberti je stariju građevinu obzidao renesansnim omotačem, a bočne strane crkve sastojale su se od strogih, duboko uvučenih niša s lukovima u kojima se nalaze kameni sarkofazi (sl. 567 i 568). Pročelje ima tri polukružne niše: jednu veliku koja uokviruje središnji portal i dve manje (sada zazidane) koje su bile namenjene za Sigismondov sarkofag i sarkofag njegove žene.

S obe strane fasadnih niša nalaze se polustubovi, prema obrascu koji očigledno potiče od trijumfalnih lukova starog Rima (vidi sl. 284). Za razliku od pilastera na fasadi palate Ručelaj, ovi stubovi nisu deo zida. Iako su delimično utisnuti u njega, oni su dovoljno izbočeni da ih doživljavamo kao zasebne jedinice. Primećujemo i to da su postavljeni na odvojene blokove, a ne na postolje koje nosi zidove, i ne bi imali šta da nose da se arhitrav, friz i venac ne lome i da nisu izbočeni iznad svakog kapitela. Ti ispusti više naglašavaju vertikalnu podelu pročelja nego horizontalnu i mi očekujemo da svaki stub treba da podupire neki važan deo gornjeg dela fasade. Pa ipak, Alberti je predvideo samo jedan takav deo – nadsvođenu nišu s prozorom (ostala je nedovršena) iznad portala uokvirenu pilastrima, dok ostatak pročelja ne ispunjava obećanje dato u donjem delu. Možda bi Alberti kasnije promenio taj deo svog projekta, ali zamisao nikada nije završena, a velika kupola koja je zamišljena kao kruna ovog dela nikada nije sagrađena.

Albertijev cilj bio je da se na tradicionalnu baziliku doda pročelje klasičnog hrama. Ako je klasičnom sistemu fasade palate Ručelaj pretila opasnost da ga „proguta" zid, onda on na crkvi zadržava previše karakteristika antičke rimske građevine da bi odgovarao pročelju bazilike (o srednjovekovnom pristupu istom zadatku vidi pročelje katedrale u Pizi na sl. 397). Tek pred kraj svog rada Alberti je zaista uspeo da ostvari taj naoko nemoguć poduhvat. Poslednje delo koje je projektovao 1470. godine bila je crkva Sv. Andreje u Mantovi. Na veličanstveno pročelje postavio je motiv trijumfalnog luka, sada s ogromnom centralnom nišom, i projektovao ga na pročelje klasičnog hrama. I ovde se koristi plitkim pilastrima koji daju prednost zidu, ali ti pilastri, za razliku od onih na palati Ručelaj, jasno se razlikuju od svoje okoline. Izvedeni su u dve veličine; mali pilastri nose luk iznad ogromne središnje niše, a veliki su povezani s neprekinutim arhitravom, frizom i vencem, i jako istaknutim trouglim zabatom i čine takozvani „kolosalni" red



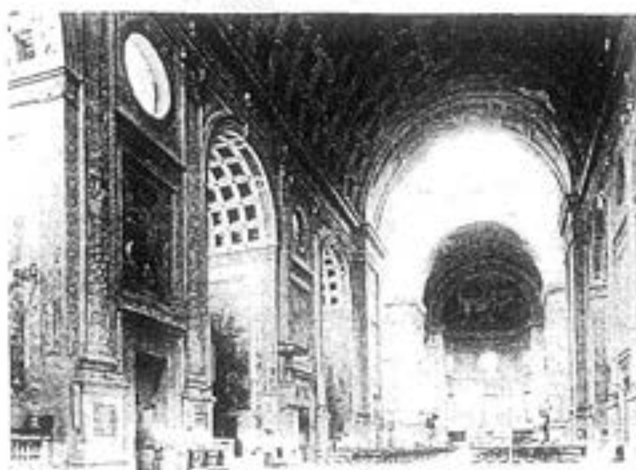
567. Leone Batista Alberti. San Frančesko, Rimini. Tempio Malatestijano s nedovršenim pročeljem. 1450.



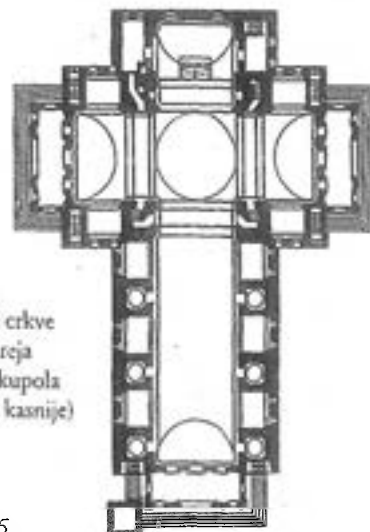
568. Plan crkve San Frančesko



569. Leone Batista Alberti. Sv. Andrej. Mantova (nacrti iz 1470)



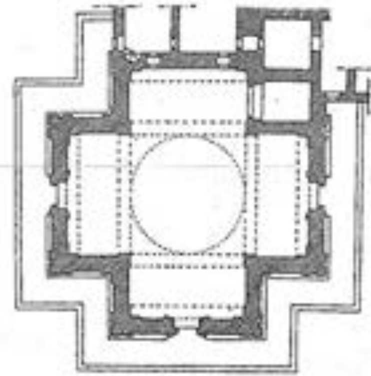
570. Leone Batista Alberti. Unutrašnjost crkve sv. Andreja



571. Plan crkve sv. Andreja (transept, kupola i hor dodati kasnije)



572. Đulijano da Sangalo. Santa Marija dele Karčeri, Prato. Započeta 1485.

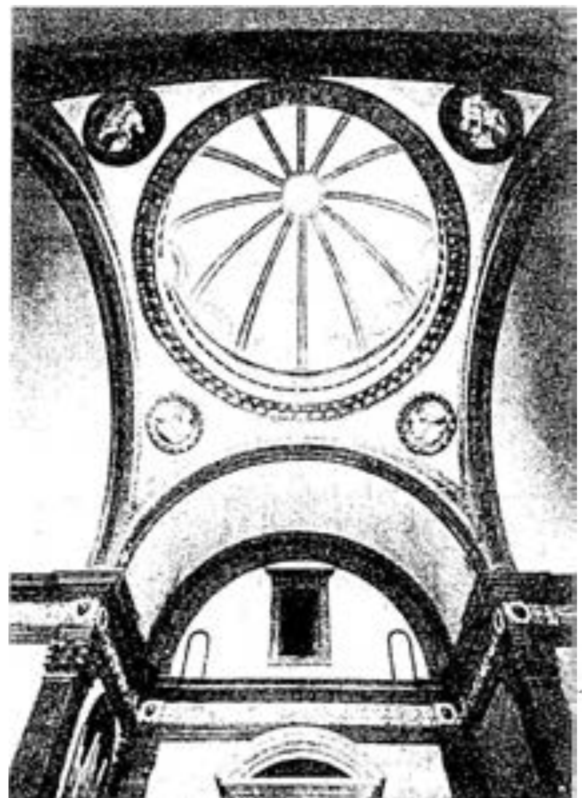


573. Santa Marija dele Karčeri, plan crkve

preko sva tri sprata na pročelju, dajući savršenu ravnotežu ritmu horizontala i vertikala.

Alberti je toliko želeo da naglasi unutrašnju koheziju pročelja da ga je projektovao na temelju kvadrata, iako je na taj način visina pročelja postala znatno niža od glavnog crkvenog broda (posledica toga je da zapadni zid srednjeg broda štrči iznad zabata, ali to više smeta na fotografiji nego kad se gleda s ulice, odakle se gotovo i ne primećuje). Dok je pročelje fizički odvojeno od glavnog dela građevine, ono istovremeno „nagoveštava" unutrašnji prostor u kome se ponovo pojavljuje isti „veliki red" pilastara, iste proporcije i isti trijumfalni lukovi na bočnim zidovima broda (sl. 570).

Ako uporedimo plan crkve Sv. Andreje s Bruneleskijevim planom za Santo Spirito (sl. 548), iznenadiće nas njegova revolucionarna kompaktnost. Da je crkva bila završena prema Albertijevoj zamisli ta razlika bila bi još veća, jer na njegovom planu nije bilo ni transepta, ni kupole, ni hora, već je postojao samo glavni brod koji se završavao apsidom. Bočni brodovi zamenjeni su kapelama, naizmenično velikim i malim, a nema ni bazilikalnog zida iznad stubova srednjeg broda. Veliki pilastri i svodovi velikih kapela podupiru poluobličasti svod broda vrlo velikog raspona (širok je kao pročelje). To je Alberti projektovao po sećanju na masivne nadsvođene dvorane u starim rimskim kupatilima i bazilikama, ali i ovde je klasične uzore tumačio isto tako slobodno kao i prilikom projektovanja pročelja. Oni više ne predstavljaju apsolutni autoritet koga se treba doslovno držati, već služe kao riznica motiva koji mogu da se upotrebe prema vlastitom izboru. Svojim suverenim odnosom



574. Santa Marija dele Karčeri, unutrašnjost

prema izvorima Alberti je bio kadar da stvori građevinu koja istinski zaslužuje naziv „hrišćanskog hrama".

CRKVE CENTRALNOG PLANA. Crkva sv. Andreja podignuta je na mestu jedne starije bazilike (obratite pažnju na gotički zvonik pored pročelja) što je nametnulo odgovarajuća ograničenja graditeljevoj slobodi, pa ona po obliku ne odgovara idealnoj sakralnoj građevini kako ju je definisao sam Alberti u traktatu *O arhitekturi.* U njemu on objašnjava da plan sakralnih građevina mora biti ili kružni ili takvog oblika koji je izveden iz kruga (četvorougaoni, šestougaoni, osmougaoni itd.) jer je krug savršen, a i najprirodniji oblik, pa je prema tome neposredna slika božanskog uma. Takvo tumačenje temelji se na Albertijevoj veri u božansku vrednost matematički definisanih proporcija (o čemu smo pisali na str. 420). Ali kako je svoje stanovište mogao da pomiri sa istorijskim činjenicama? Na kraju krajeva, uobičajen oblik i klasičnih hramova i hrišćanskih crkava bio je izdužen. Ali plan bazilike postao je tradicionalan samo zato što su rani hrišćani obavljali verske obrede u privatnim rimskim bazilikama, zaključuje on. Alberti priznaje da je oblik paganskih bazilika na neki način bio povezan sa sakralnom arhitekturom, jer su one bile vezane za deljenje pravde (koja potiče od Boga), ali kako se te bazilike ne mogu meriti s uzvišenom lepotom hrama, njihova svrha je više ljudska nego božanska.

Govoreći o hramovima Alberti je proizvoljno zanemario uobičajen oblik hrama i umesto toga pozivao se na Panteon (vidi slike 246–249), hram kružne osnove u Tivoliju (vidi slike 238–239) i mauzoleje zasvedene kupolama koje je pogrešno smatrao hramovima. Štaviše, postavio je pitanje nisu li i sami rani hrišćani potvrdili sakralni karakter tih građevina time što su ih prilagodili vlastitoj upotrebi. Tu je mogao da navede spomenike kao što su Sv. Konstanca (vidi slike 303–305), sam Panteon (koji se koristio kao crkva još od početka srednjeg veka) u Rimu, krstionica u Firenci (za koju se tada mislilo da je nekad bila hram boga Marsa).

Albertijeva idealna crkva morala bi da bude tako skladno zamišljena da može da otkrije božansko i pobudi u verniku pobožno razmišljanje. Ona treba da stoji sama i uzdiže se iznad svakodnevnog života, a svetlost treba da ulazi kroz visoko postavljene otvore, jer kroz njih sme da se vidi samo nebo. To što bi se takva izdvojena, centralna građevina teško mogla da prilagodi zahtevima katoličkog obreda nije zanimalo Albertija. Crkva bi morala biti, smatrao je Alberti, otelotvorenje „božanskog sklada", a to se moglo postići samo centralnim planom.

Kad je Alberti oko 1450. godine izneo te ideje u svom traktatu, mogao je da navede samo Bruneleskijevu revolucionarnu, ali nedovršenu Santa Marija delji Anđeli, kao moderan primer crkve s centralnom osnovom (sl. 549). Krajem veka, pošto je njegova rasprava već postala vrlo poznata, crkve s centralnom osnovom postale su opšteprihvaćene. Između 1500. i 1525. one su ušle u modu i potpuno ovladale visokorenesansnom arhitekturom.

ĐULIJANO DA SANGALO. Nije slučajno da je gradnja crkve Santa Marija dele Karčeri u Pratu (slike 572–574), jedan od ranih i uspešnih primera ovog pravca, započela 1485. godine kad je štampano prvo izdanje Albertijevog traktata. Sigurno je njen arhitekt, Đulijano da Sangalo (oko 1443–1516), bio obožavalac Bruneleskija, jer mnoga obeležja unutrašnjosti i osnove podsećaju na kapelu Paci (vidi slike 545–546), dok osnovni oblik građevine potpuno odgovara Albertijevom idealu. Osim kupole čitava crkva mogla bi da se smesti u jednu kocku, jer joj je visina (do tambura) jednaka dužini i širini. Zasecajući uglove te kocke, da tako kažemo, Đulijano je oblikovao „grčki krst" (tu formu izabrao je zbog njene simbolike). Kraci su zasvedeni poluobličastim svodom a kupola leži na njihovom preseku. Ipak, tamni prsten oko tambura ne dodiruje noseće lukove pa izgleda kao da kupola lebdi, bez težine, poput kupola na pandantifima u vizantijskoj arhitekturi (uporedi sl. 336). Nema sumnje da je Đulijano želeo da njegova kupola bude u skladu s vekovnom tradicijom kupole kao nebeskog svoda. Okrugli otvor (lanterna) u temenu i dvanaest otvora na tamburu kupole jasno podsećaju na Hrista i apostole. Bruneleski je to već ostvario na kupoli u kapeli Paci, ali Đulijanova kupola, kao kruna savršeno simetrične građevine, mnogo jače izražava svoju simboliku.

Skulptura

Donatelo je napustio Firencu i otišao u Padovu 1443. godine. Njegovo desetogodišnje odsustvo imalo je slično dejstvo kao Bruneleskijeva smrt, samo što je Bruneleskijevo mesto u arhitekturi zauzeo Alberti, dok se u skulpturi nije našao nijedan mladi umetnik koji bi mogao da se meri s njim. Takva situacija doprinela je ugledu skulptora koji su ostali u gradu, pa su se pod njihovim uticajem razvili novi talenti i uneli u skulpturu takve promene između 1443. i 1453. da je Donatelo sigurno bio zatečen onim što je zatekao kad se vratio u Firencu.

LUKA DELA ROBIJA. Osim Gibertija jedini značajan skulptor u Firenci posle Donatelovog odlaska bio je Luka dela Robija (1400–1482). Stekao je ugled svojim mermernim reljefima na *Kantoriji* (pevnici) u katedrali, koju je izgradio oko 1430. godine. Reljefna ploča *Trubači* (sl. 575) spoj je neobične ljupkosti i ozbiljnosti, karakteristične za sva njegova dela, ali je istovremeno prožeta dahom izrazite razigranosti. Njegov stil ima vrlo malo zajedničkog s Donatelovim; naprotiv, on podseća na klasični izraz Nanija di Banka (vidi sl. 527), s kojim je Luka verovatno radio u mladosti. Ponegde se oseća i tračak Gibertijevog uticaja kao i jak uticaj klasičnih rimskih reljefa (kao na sl. 267). Nažalost, uprkos tome što je bio veoma darovit, Luka nije imao prilike da se razvija. Koliko nam je poznato nikada nije izradio slobodnu statuu, pa *Kantorija* ostaje njegovo najveće dostignuće.

Ostatak svog dugog radnog veka posvetio je gotovo isključivo reljefima od terakote, materijalu koji je jeftiniji i manje zahtevan od mermera, a da bi zaštitio njihovu površinu i učinio ih otpornim na vremenske prilike, prekrivao ih je glazurom koja je izgledala poput emajla. Njegov najlepši rad u toj tehnici, *Vaskrsenje Hristovo* na sl. 576, ima dostojanstvo i ljupkost reljefnih ploča *Kantorije.* Bela glazura reljefa na tamnoplavoj pozadini lunete stvara utisak mermera, a druge boje gotovo se potpuno uklapaju u dekorativni okvir njegovih reljefa. Ta umerenost, međutim, trajala



575. Luka dela Robija. *Trubači*, s *Kantorije*. Oko 1435. Mermer, 103 x 93,5 cm. Muzej Duomo, Firenca



576. Luka dela Robija. *Vaskrsenje Hristovo*. 1442–1445. Glazirana terakota, 1,6 x 2,22 m. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

je samo dok je vodio svoju radionicu. Kasnije je oblikovanje figura postalo slabije, a jednostavni sklad plave i bele boje često je ustupao mesto izboru mnogo življih boja. Krajem veka njegova radionica pretvorila se u manufakturu koja je naveliko proizvodila male reljefne ploče s Bogorodicama i šarene oltare za seoske crkve.

Zbog toga što je Luka dela Robija skoro potpuno prestao da se bavi klesanjem, oko 1440. godine u Firenci se osećao pravi nedostatak skulptora koji su radili u mermeru. Dok je Donatelo bio odsutan tu prazninu ispunila je grupa mladića od kojih je većina imala samo dvadesetak godina. Oni su dolazili iz malih gradova, smeštenih na brežuljcima severno i istočno od Firence, koji su godinama snabdevali grad kamenorescima i klesarima. Izvanredni uslovi u kojima su se tada našli pružili su im velike mogućnosti, pa su se najdarovitiji među njima razvili u čuvene umetnike.

BERNARDO ROSELINO. Najstariji među njima bio je Bernardo Roselino (1409–1464) koji je najverovatnije počeo da radi kao skulptor i arhitekta u Arecu. Nastanio se u Firenci oko 1436. godine, ali nije dobio veću narudžbinu sledećih osam godina, sve dok mu nije poverena izrada grobnice Leonarda Brunija (sl. 577). Taj veliki humanista i državnik igrao je veoma važnu ulogu u javnom životu Firence od samog početka veka (vidi str. 409). Kad je umro, 1444. godine, priređena mu je veličanstvena sahrana „po uzoru na antičke". Spomenik za njega naručila je gradska uprava Firence, a pošto se Bruni rodio u Arecu i njegov rodni grad takođe je želeo da mu oda počast. Da Bernardo dobije tu narudžbinu verovatno je doprinelo to što su njegov rad poznavali u Arecu (ipak, pitanje je da li bi Bernardo uopšte imao priliku da dobije taj posao da je Donatelo tada bio tamo).

Iako Brunijev spomenik nije prva renesansna grobnica, niti prvi nadgrobni spomenik velikih dimenzija za jednog humanistu, može se reći da je to prvi spomenik koji potpuno izražava duh novog doba. Brunijeva sahrana *all'antica* svuda je ostavila trag. Pokojnikov lik počiva na odru koji podupiru rimski orlovi, glave ovenčane lovorovim vencem, s rukama na knjizi (verovatno njegova *Istorija Firence*, a ne molitvenik). Spomenik na dostojan način iskazuje počast čoveku koji je, više od ikog drugog, doprineo stvaranju novog istorijskog okvira za razvoj firentinske rane renesanse. Na strogo klasičnom sarkofagu dva krilata genija pokazuju natpis koji se veoma razlikuje od natpisa na srednjovekovnim grobnicama; umesto pokojnikovog imena, položaja, godina starosti i datuma njegove smrti, ovde su upisana samo njegova večna dostignuća: „Za Leonardom istorija tuguje, reči su zanemele, a kažu da muze, grčke i latinske podjednako, ne mogu da zadrže suze." Sakralni vid grobnice ograničen je na lunetu gde se Bogorodici klanjaju dva anđela.

Ceo spomenik može se shvatiti kao pokušaj pomirenja dva suprotna stava prema smrti – sećanje, spomen na prošlost kod Grka i Rimljana (vidi sliku 490), i briga o zagrobnom životu i spasenju kod hrišćana. Bernardo je svoj projekat, izrađen po uzoru na nadgrobni spomenik Arnolfa di Kambija za kardinala Đuljelma de Braja (vidi sliku 490), savršeno prilagodio takvoj zamisli i postigao ravnotežu između arhitekture i skulpture stvorivši kompaktnu, samostalnu celinu. Glavni motiv ovog spomenika – dva pilastra koji nose polukružni luk oslonjen na jako istaknutoj entablaturi (arhitrav-friz-venac) – podseća na Albertija, koji ga je često primenjivao. Taj motiv potiče od ulaza u Panteon (vidi sl. 249), pa se tako može objasniti i njegova primena na crkvenim portalima, kao što je, na primer, Sv. Andrej u Mantovi (sl. 569). Iako ga je Bernardo možda primenio na Brunijevoj grobnici iz sasvim estetskih razloga, moguće je i to da je hteo da izrazi simbolično značenje – pokojnik na mrtvačkom odru počiva na vratima koja vode iz ovoga u drugi život. Možda je takođe želeo da poveže taj motiv s Panteonom, „hramom besmrtnika" i za pagane i za hrišćane. (Dok je izvorno bio posvećen svim bogovima rimskog sveta, kasnije kad je pretvoren u crkvu ponovo je posvećen svim mučenicima, a u visokoj renesansi primio je posmrtne ostatke još jednog novog soja besmrtnika – čuvenih umetnika, poput Rafaela.)

Svi nadgrobni spomenici, tabernakli i reljefi Bogorodice nastali u Firenci između 1450. i 1480. godine vode poreklo od Brunijevog nadgrobnog spomenika. Uprkos tome nije la-



577. Bernardo Roselino. Grobnica Leonarda Brunija. Oko 1445–1450. Mermer, 6,1 m do najvišeg luka. Santa Kroče, Firenca



578. Deziderio da Setinjano. *Sveti Jovan Krstitelj.* Oko 1455–1460. Mermer, visina 160 cm. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

ko odrediti njegov skulptorski stil jer se pojedini delovi jako razlikuju po kvalitetu. Uopšteno govoreći, u njegovoj skulpturi odražava se klasičan stil Lorenca Gibertija i Luke dela Robije, dok su tragovi Donatelovog rada retki i posredni; zbog svega toga još nemamo jasnu predstavu o Bernardovom skulptorskom stilu. Za izradu Brunijeve grobnice sigurno je zapošljavao pomoćnike, kao što je to činio i za sledeće poslove. Između 1445. i 1450. njegova radionica bila je jedino mesto gde su se mogli školovati mladi ambiciozni skulptori koji su klesali u mermeru, poput njegovog vrlo nadarenog brata Antonija (1417–1470) i drugih mladića iste generacije. Teško je, međutim, odrediti koliki je bio njihov udeo u Bernardovim skulptorskim projektima, jer su se njihove ličnosti pokazale u punom svetlu tek kada su počeli da rade samostalno.

DEZIDERIO DA SETINJANO. Od mnogih skulptora koji su prošli kroz Roselinijevu radionicu najdarovitiji je bio Deziderio da Setinjano (1429/1430–1464), koji je poticao iz klesarske porodice. U njegovom razvoju, međutim, presudnu ulogu imao je Donatelo, kod koga je verovatno učio zanat oko 1440. godine. Zapravo, dugo se smatralo da je statuu mladog *Jovana Krstitelja* izradio sam Donatelo, ali se danas zna da je to Deziderijevo delo. Iako ga pamtimo po prelepim Bogorodicama i ljupkoj deci, nijednom skulptoru u tom razdoblju nije bila toliko bliska asketska strana Donatelovih kasnijih skulptura. Dok je radio *Jovana Krstitelja* Dezideriја je sigurno nadahnula Donatelova *Marija Magdalena* (sl. 537), ali i ono po čemu se razlikuju isto je toliko važno. Deziderio je pojačao vizuelnu ekspresivnost okrećući je prema unutrašnjosti. Mladi Jovan



579. Antonio del Polajuolo *Herkul i Antej.* Oko 1475. Bronza, visina 45,8 cm s postoljem. Nacionalni muzej Bargelo, Firenca

Krstitelj izgleda tako uznemireno i potreseno kao da ga razdire neko duhovno iskustvo gotovo nepodnošljive snage. Istančan klesarski rad pojačava taj utisak, pa nije ni čudo što se tako majstorski klesana skulptura pripisivala Donatelu.

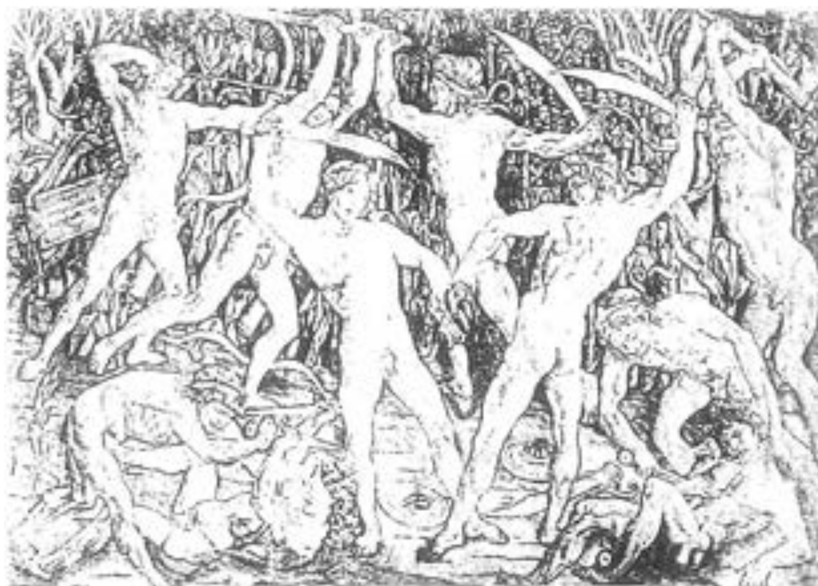
POLAJUOLO. Oko 1450. godine završava se razdoblje u kome su gradske vlasti bile pokrovitelji umetnosti i posle toga firentinski umetnici počinju uglavnom da zavise od privatnih narudžbina. To je bilo vrlo nepovoljno za skulptore zbog toga što je za njihov rad trebalo mnogo novca. Budući da je potražnja za velikim radovima bila retka, usmerili su se na izradu manjih dela umerenih cena, kao što su mali bronzani kipovi za pojedine pokrovitelje. Sakupljanje skulptura, vrlo uobičajeno u antici, zamrlo je u srednjem veku. Ukus kraljeva, feudalaca i drugih koji su mogli sebi da priušte sakupljanje umetničkih dela iz ličnog zadovoljstva usmerio se prema dragom kamenju, nakitu, predmetima od zlata, iluminiranim rukopisima i skupocenim tkaninama. Stari običaj ponovo se vratio u Italiju u XV veku u okviru „oživljavanja antike". Humanisti i umetnici najpre su skupljali antičke skulpture, posebno male bronzane statue (kao na sl. 217), jer im je odgovarala njihova veličina, a i bilo ih je mnogo. Ubrzo su i savremeni umetnici – da bi udovoljili zahtevima mode koja je uzimala sve više maha – počeli da rade poprsja i male bronzane statue „po uzoru na antiku".

Izuzetno lepo delo te vrste je *Herkul i Antej* (sl. 579) Antonija del Polajuola (1431–1498), čiji se skulptorski stil veoma razlikuje od stila skulptora koji su radili u mermeru, o kojima smo do sada govorili. Budući da je izučio zlatarski zanat i radio u metalu, verovatno u Gibertijevoj radionici, bio je pod dubokim utiskom poznih stilova Donatela i Kastanja kao i antičke umetnosti. Krenuvši od tih izvora razvio je raskošan stil koji dolazi do izražaja u grupi *Herkul i Antej.* Stvoriti samostojeću grupu od dva lika u silovitoj borbi, makar i manjih dimenzija, bila je, sama po sebi, smela zamisao. Još je neobičniji način na koji je Polajuolo dao centrifugalni zamah svojoj kompoziciji – čini se kao da udovi vazdušasto izlaze u prostor iz zajedničkog središta, a svu složenost njihovih pokreta možemo otkriti tek kada pažljivo posmatramo skulpturu sa svih strana. Uprkos tome što su tela prikazana u silovitom pokretu, ona su u savršenoj ravnoteži. Da bi naglasio središnju osu kompozicije, Polajuolo je oblikovao gornji deo Anteja tako da izgleda kao da je postavljen na donji deo njegovog neprijatelja.

Nema primera takve kompozicije među ranijim grupnim skulpturama bilo koje veličine – ni u antici ni u renesansi. Sam Polajuolo bio je slikar, graver i skulptor u bronzi i poznato nam je da je oko 1465. naslikao veliku sliku *Herkula i Anteja* koja se izgubila, ali je nacrt sačuvan u obliku manje kopije, izrađene za porodicu Mediči. Oni su posedovali i malu statuu. Bilo je to prvi put da je jedna skulptura postigla slikarski kvalitet kojim su se odlikovali reljefi od samog početka renesanse.

Malo njegovih slika sačuvalo se do danas a samo jedna gravira (vidi str. 524) – *Borba desetorice nagih muškaraca* (sl. 580). Ovaj otisak, međutim, vrlo je važan jer predstavlja Polajuolovu najrazrađeniju slikarsku kompoziciju. Njena tema, bez sumnje klasična, još uvek nije sasvim rasvetljena, ali to i nije toliko važno. Glavni cilj gravire očigledno je bio da pokaže kako autor majstorski vlada prikazivanjem nagog tela u pokretu. Otprilike između 1465. i 1470. godine, kada je otisak po svoj prilici izrađen, to je još uvek bio nerešen problem i Polajuolo je, više nego ijedan drugi majstor, doprineo njegovom rešavanju. Interesovanje za pokret, uz vitke proporcije tela i naglašenost kontura više nego modelovanja, videli smo već na Kastanjovom *Davidu* (sl. 565), koji je u tom smislu po svoj prilici preteča gravire *Deset nagih muškaraca.* Polajuolo se u svojim crtežima oslanjao isto tako i na pokrete koji se mogu videti na nekim tipovima slikanih grčkih vaza (uporedi sl. 201). Ali on je shvatio da je za razumevanje ljudskog tela potrebno temeljno poznavanje anatomije, sve do poslednjeg mišića i tetive. Ovih desetoro muškaraca izgledaju čudno „oguljeni", kao da je s njih skinuta koža da bi se otkrila igra mišića, a isto tako, samo u manjoj meri, izgledaju i likovi Herkula i Anteja u bronzi.

Još od 1425. godine umetnici su verovatno počeli da proučavaju anatomiju ljudskog tela na seciranim leševima, ali gotovo je sigurno da je takvu praksu uspostavio oko 1450.



580. Antonio del Polajuolo. *Borba desetorice nagih muškaraca.* Oko 1465–1470.
Gravira, 38,3 x 59 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Ostavština Džozefa Pulicera, 1817.

godine Andrea Mantenja. Gravira *Borba desetorice nagih muškaraca* pruža nam najočigledniji vizuelni dokaz običaja koji će slediti umetnici tokom celog razdoblja visoke renesanse. Novinu takođe predstavljaju i izrazi lica, jednako napeti kao i pokreti tela. Već smo se susreli sa izobličenim crtama lica kod Donatela i Mazača (vidi slike 534, 537 i 556), ali bol koji izražavaju Polajuolova gola tela dolazi iznutra, a ne od silnog telesnog napora niti od pokreta koje izvode u borbi.

VEROKIO. Iako je Polajuolo izradio dve veličanstvene grobnice u bronzi za crkvu sv. Petra u Rimu u kasnim godinama svoje karijere, nikad mu se nije pružila prilika da izradi veliku skulpturu u slobodnom prostoru. Takva dela moramo da potražimo kod njegovog nešto mlađeg savremenika, Andree del Verokija (1435–1488), najvećeg skulptora svog doba i jedinog koji se po težnjama i dometu približio Donatelu. Bavio se modelovanjem i klesanjem i od njega su nam ostala dela u mermeru, terakoti, srebru i bronzi, a spojio je izraz Antonija Roselina i Antonija del Polajuola u jedinstvenu celinu. Bio je i ugledni slikar i učitelj Leonarda da Vinčija, što mu baš nije donelo sreću jer je zauvek ostao u njegovoj senci.

Poput Polajuolovog *Herkula i Anteja*, Verokijeva grupa *Neverni Toma* (sl. 581) blisko je povezana sa slikarstvom – *Hristovo krštenje* naslikao je Verokio uz pomoć mladog Leonarda. Iz toga je proizašao slikarski kvalitet *Nevernog Tome*, jedinstven u spomeničkoj skulpturi rane renesanse koji prevazilazi čak i Donatelove napore u tom smeru. Za razliku od dela *Četiri sveca* Nanija di Banka (sl. 527) tema ove skulpture je narativna. Štaviše, Verokijeva grupa ne uklapa se sasvim u nišu crkve Or San Mikele, jer se tu pre nalazila samo jedna Donatelova figura koju su sada zamenile dve; zato, da bi mogao da ih smesti u plitki tabernakl koji više deluje kao pozadina nego kao niša, Verokio nije oblikovao leđa ovim skulpturama.

Iako je na draperiji ispisan tekst iz Biblije, dramatičnost radnje prenosi se rečitim držanjem tela i smelim gestovima koje razmenjuju Hristos i Toma, a pojačana je i ustalasanom



581. Andrea del Verokio. *Neverni Toma.* 1465–1483.
Bronza, prirodna veličina. Or San Mikele, Firenca



582. Andrea del Verokio. *Konjanički spomenik Koleoniju.* Oko 1483–1488. Bronza, visina 3,9 m. Kampo Santi Đovani e Paolo, Venecija

draperijom, koja svojim dubokim naborima odražava različita stanja duha. Grupa *Neverni Toma* vrlo je važna za istoriju skulpture. Zbog svoje izuzetne lepote, delo je odmah izazvalo divljenje, posebno Hristova glava koja će nadahnuti Mikelanđela. U figurama koje svojim pokretima i gestovima izražavaju srčanost duha, mladi Leonardo našao je uzor za svoje figure, a i Berninijeva skulptura doslovno je nezamisliva bez ovog primera (uporedi sl. 753).

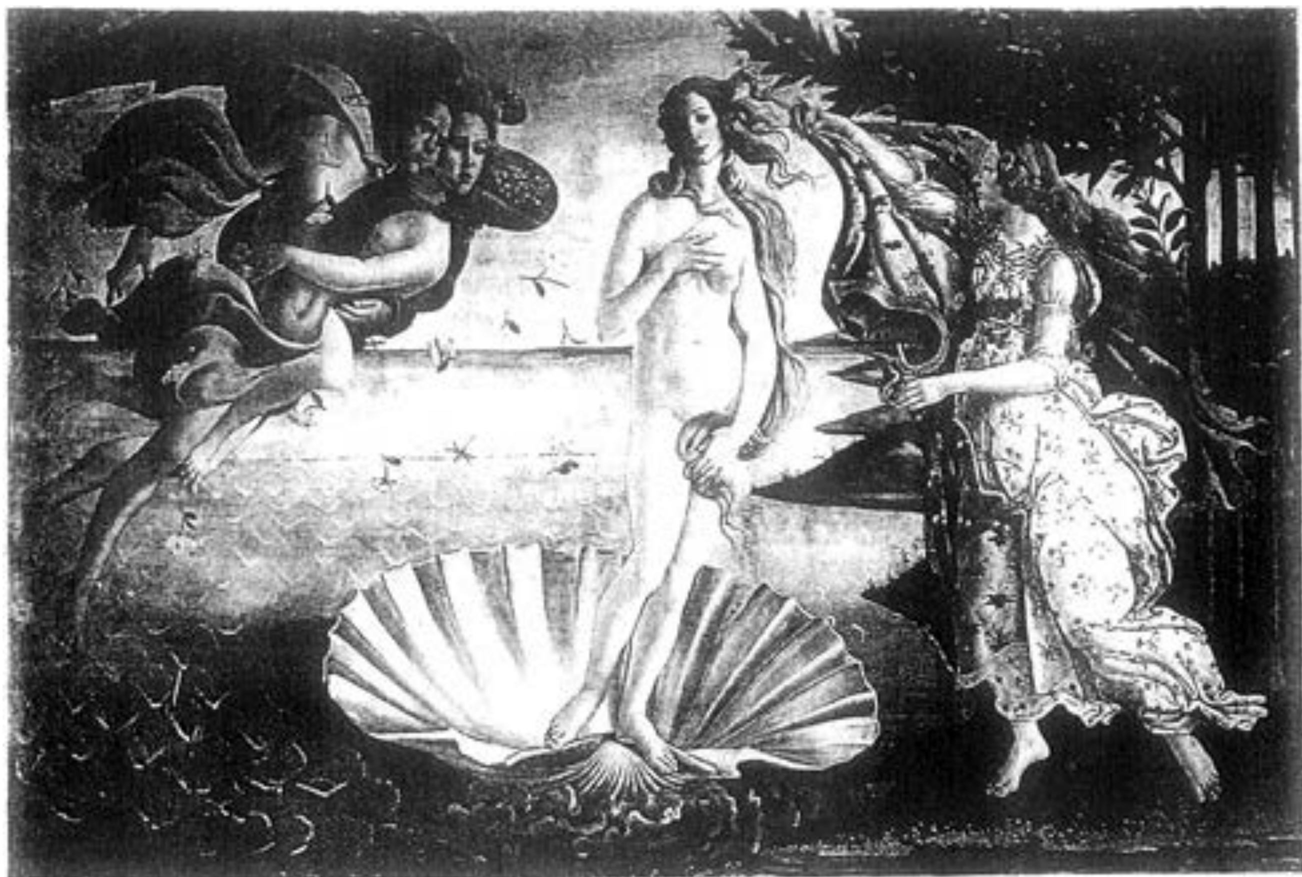
Neobičnom igrom slučaja delo koje predstavlja krunu svih Verokijevih ostvarenja kao i kod Donatela, bio je bronzani spomenik konjanika, a prikazuje venecijanskog vojskovođu Bartolomea Koleonija (sl. 582). U svom testamentu Koleoni je izrazio želju da mu se podigne takav spomenik, a kao podsticaj za takvo delo ostavio je pozamašnu svotu novca Mletačkoj Republici. Očigledno je poznavao kip Gatamelate pa je i za sebe želeo da obezbedi jednaku počast. Sigurno je Verokio smatrao Donatelovo delo uzorom za svoje skulpture, pa ipak nije samo podražavao slavni uzor. Možda njegovo tumačenje ove teme nije bilo tako istančano, ali zato nije bilo ništa manje upečatljivo. Njegov konj, graciozan i živahan više nego jak i miran, oblikovan je istim onim smislom za prikazivanje građe tela u pokretu koji smo videli kod Polajuolovih nagih tela. Tanka koža koja otkriva svaku venu, mišić i tetivu, u oštroj je suprotnosti s ukočenim površinama jahača u oklopu. Budući da je konj, kad se uporedi s Gatamelatinim manji u odnosu na jahača, Koleoni se uzdiže u sedlu kao pravo oličenje silne moći. Držeći noge ravno i ukočeno, levo rame izbačeno napred, konjanik nadgleda prostor pred sobom s potpunom usredsređenošću Donatelovog *Sv. Đorđa* (sl. 531), ali njegova usta su ovde iskrivljena od prezira.

Ni *Gatamelata* ni *Koleoni* nisu portreti u pravom smislu reči; obe skulpture jesu plod umetnikove zamisli o idealnom liku uspešnog vojskovođe u ratu. Dok *Gatamelata*

Pozorište i muzika rane renesanse u Italiji

Malo toga se promenilo u srednjovekovnom pozorištu do početka šesnaestog veka (vidi „Srednjovekovna muzika i pozorište", str. 326). Za razliku od drugih književnih oblika u pozorište je sporo prodirao uticaj humanizma, koji je uveliko zavladao intelektualnim životom renesansne Italije. To začuđuje i zato što prve humanističke tragedije i komedije potiču otprilike iz 1390. godine (ali su bile pisane na latinskom jeziku i nisu se zapravo izvodile). Možda je glavni razlog za spori razvoj novih oblika drame u renesansi to što su se drame grčkih i rimskih pisaca tek pomalo ponovo otkrivale na Zapadu. Iako su Senekine drame (vidi str. 209) bile poznate i u srednjem veku, Plautove komedije iz drugog veka pre n. e. ponovo su otkrivene tek oko 1429. godine. Kad je Carigrad pao u turske ruke 1453. godine, bežeći pred Turcima učeni Grci poneli su sa sobom rukopise mnogih dotad nepoznatih klasičnih drama i doneli ih u Italiju. Renesansno pozorište doživelo je preokret kada je u Italiji 1465. godine uvedeno štamparstvo. Kao rezultat toga, između 1471. i 1518. godine sve tada poznate grčke i rimske drame objavljene su u štampanom obliku.

Italijanski humanisti uvek su se više zanimali za filozofiju i teoriju nego za praksu. Plautova komedija *Blizanci (Menaechmi)* prvi put je izvedena tek 1486. godine a ponovo pet godina kasnije, dok je Senekin *Hipolit* morao da čeka do 1509. godine. Veća sklonost teoriji nego praksi takođe je delimično usporavala razvoj muzike, pa je u Italiji prošlo dosta vremena dok se nije pojavio kompozitor od većeg formata. Do sredine šesnaestog veka pape i vladari italijanskih gradova dovodili su francuske i flamanske muzičare koji su zauzimali važne položaje kompozitora u crkvama i na dvorovima vojvoda. Budući da je cilj humanista bio da se ožive latinski i grčki jezik, malo njih bilo je zainteresovano za pisanje poezije na italijanskom. Tako je bilo vrlo malo dobrih pisaca s kojima su kompozitori mogli da sarađuju, posebno na svetovnim motetima i pesmama, što je bilo plodno tlo za eksperimentisanje. Prvi humanista, koji je većinom pisao na italijanskom jeziku, bio je Anđelo Policijano (1454–1494), pripadnik firentinskoga medičijevskog kruga; njegova poezija nadahnula je neke slike Botičelija i Rafaela (vidi slike 538 i 627). On je sarađivao i s flamanskim kompozitorom Hajnrihom Isakom (oko 1450–1517) a napisao je dramu o legendarnom grčkom narodnom pevaču Orfeju, s muzičkom pratnjom po uzoru na antičku; iako se muzika izgubila, scenografija koju je radio mladi Leonardo poznata je.



583. Sandro Botičeli. *Rođenje Venere.* Oko 1480. Tempera na platnu, 1,8 x 2,8 m. Ufici, Firenca

izražava nepokolebljivost i plemenitost karaktera, iz *Koleonija* zrači gotovo zastrašujuće osećanje moći. Kao slika samouverenosti koja uliva strahopoštovanje, *Koleoni* više podseća na *Kana Grandea* (vidi sl. 489) nego na spomenik *Gatamelati.* Možda je Verokio posetio grobnicu *Kana Grandea* (koga su dobro pamtili u Firenci kao Danteovog zaštitnika) i odlučio da pretoči čudesnu oholost te statue u stil svoga vremena. U svakom slučaju Koleoni je dobio mnogo više od onoga što je tražio svojim testamentom.

Slikarstvo

BOTIČELI. U Firenci pravac koji je nagovestio Kastanjo svojim *Davidom* zamenjuje postojanu monumentalnost Mazačovog stila živahnim, ljupkim pokretom, linearnošću i nemirnim konturama likova. Takav stil dostiže svoj vrhunac u poslednjoj četvrtini stoleća u umetnosti Sandra Botičelija (1444/1445–1510). On je bio učenik Fra Filipa Lipija u čijoj se *Bogorodici na prestolu* (sl. 558) već nazirao linearni pokret, a bio je i pod jakim Polajuolovim uticajem. Botičeli ubrzo postaje omiljeni slikar takozvanog medičijevskog kruga kome su pripadali oni plemići, književnici, naučnici i pesnici koji su se okupljali oko Lorenca „il Manjifika" (Veličanstvenog), glave porodice Mediči, i u svim praktičnim pitanjima istinskog vladara grada.

Za jednog člana te grupe Botičeli je naslikao *Rođenje Venere* (sl. 583), svoju najslavniju sliku. Njena srodnost s Polajuolovom slikom *Borba deset nagih muškaraca* (sl. 580) neosporna je – plitko modelovanje i naglašene konture stvaraju utisak niskog reljefa više nego čvrstih trodimenzionalnih oblika, a na obe kompozicije primećuje se pomanjkanje interesa za dubinu prostora. Dekorativno šipražje oblikuje zid iza nagih muškaraca vrlo slično kao i gaj na desnoj strani *Venere.* Ali razlike su isto toliko upadljive kao i sličnosti. Botičeli očigledno nema onu strastvenu sklonost prema anatomiji kao što je ima Polajuolo. Njegova tela su tanja, lišena težine i snage mišića, zapravo izgledaju kao da lebde čak i onda kada dodiruju tlo. Sve to kao da poriče osnovne vrednosti osnivača ranorenesansne umetnosti; pa ipak, Botičelijeva slika ne izgleda kao srednjovekovna. Ta tela, koliko god bila eterična, zadržala su svoju čulnost; to su istinska naga tela (vidi raspravu na str. 415 i 418) koja uživaju punu slobodu kretanja.

NEOPLATONIZAM. Botičelijeva *Venera* potiče od jedne varijante Praksitelove *Knidske Afrodite* (sl. 206), ali za samu temu slikar je pronašao nadahnuće u homerovskoj *Himni Afroditi* koja počinje ovako: „Pevaću o prekrasnoj Afroditi... koju slave u cvetnoj zemlji Kipru, opasanoj morem, gde ju je blagi Zefir i povetarac doneo u mekoj morskoj peni na talasima. Nežno ju je zlatom okićena Hora primila i odenula u božanske haljine." Međutim, nikakav književni izvor ne može da pojasni ovu slikarsku zamisao. Ta slika ponešto duguje Ovidiju i humanističkom pesniku Anđelu Policijanu, koji je poput Botičelija pripadao medičijevskom krugu i verovatno ga je savetovao o tematici slike, kao što je nesumnjivo činio i u drugim slučajevima.

Tema slike očigledno je trebalo da bude ozbiljna, čak svečana. Kako su se takve slike mogle opravdati u hrišćanskoj civilizaciji a da i umetnik i njegov pokrovitelj ne budu

optuženi za neopaganizam? Da bismo razumeli taj paradoks moramo razmotriti značenje ove slike i opštu upotrebu klasičnih mitoloških tema u ranorenesansnoj umetnosti. U srednjem veku klasična forma odvojila se od klasične sadržine. Umetnici su mogli da se služe izborom koji su nudili antički uzori za držanje tela, pokrete, izraze i tipove likova menjajući njihov identitet, pa su tako filozofi postajali apostoli, Orfej se pretvorio u Adama, a Herkul u Samsona. Kada su srednjovekovni umetnici imali da prikažu paganske bogove, oni su svoje slike zasnivali na književnim opisima više nego na likovnim predlošcima. Takva je situacija bila uglavnom do sredine petnaestog veka. Tek s Polajuolom i Mantenjom u severnoj Italiji, antički oblici počinju ponovo da se vezuju za klasične sadržaje. Polajuolove izgubljene slike Herkulovih dela (oko 1465) predstavljale su najraniji primer, koliko nam je poznato, velikih tema iz antičke mitologije naslikanih stilom nadahnutim antičkim spomenicima.

U srednjem veku paganski mitovi katkada su se tumačili didaktički, kao alegorije hrišćanskih pouka, ma koliko daleka ta sličnost bila. Moglo je, na primer, da se proglasi kako Evropa koju je oteo bik označava dušu koju je iskupio Hristos. Ali takve neuverljive konstrukcije teško su mogle da posluže kao prikladno opravdanje da se paganskim bogovima vrati njihova antička lepota i snaga. Da bi se hrišćanska vera i antička mitologija mogle stopiti, a ne samo upoređivati, dokazima je trebalo dati dublji smisao. Takvo tumačenje dali su neoplatonistički filozofi, čiji je najistaknutiji predstavnik, Marsilio Fičino, uživao ogroman ugled poslednjih godina petnaestog veka i kasnije. Fičino, koji je bio i sveštenik, zasnivao je svoja razmišljanja na Plotinovom misticizmu (vidi str. 200) i na izvornim Platonovim delima. Verovao je da je život kosmosa, uključujući i ljudski život, povezan s Bogom duhovnim kruženjem koje se odvija tako da se neprestano uzdiže i spušta, pa tako sva otkrovenja, bilo iz Svetog pisma, Platona ili klasičnih mitova predstavljaju jedno. Na sličan način proglasio je da su lepota, ljubav i blaženstvo, budući da pripadaju istom kružnom kretanju, jedno. Prema tome, neoplatonisti su mogli prizivati „nebesku Veneru" (tj. nagu Veneru rođenu iz mora, kao na ovoj slici) naizmenično s Devicom Marijom, kao izvor „božanske ljubavi" (u smislu spoznaje božanske lepote).

Nebeska Venera, prema Fičinu, boravi samo u svetom duhu, dok njena bliznakinja, zemaljska Venera, pobuđuje „ljudsku ljubav". O njoj je Fičino pisao mladom princu Medičiju: „Venera je... nimfa uzvišenog sklada, rođena na nebu i više od drugih prirasla svevišnjem Bogu. Njena duša i um jesu ljubav i blagost, njene oči su dostojanstvo i velikodušnost, ruke su joj darežljivost i divota, a stopala njena ljupkost i smernost. Cela je, tako, umerenost i čestitost, čar i krasota. Oh, kakva sjajna lepota! ...nimfu takve plemenitosti svu predajemo u ruke tvoje! Sjediniš li se s njom u braku i nazoveš li je izabranicom svojom, sve godine tvog života učiniće radosnim". I formom i sadržajem ovaj odlomak sličan je odama Bogorodici koje su pisali srednjovekovni crkveni oci.

Kad jednom shvatimo da Botičelijeva slika ima to nazovireligiozno značenje, manje će nas iznenaditi što bog vetra Zefir i boginja povetarca Aura, na levoj strani slike, toliko liče na anđele i što Flora, na desnoj strani, koja personifikuje proleće i dočekuje dobrodošlicom Veneru na obali, podseća na tradicionalan gest Jovana Krstitelja prema Spasitelju u prizoru Hristovog krštenja (uporedi sl. 411). Kao što je krštenje „ponovno rođenje u Bogu", tako i rođenje Venere priziva nadu u „ponovno rođenje", odakle potiče i naziv renesanse. Zahvaljujući slobodi neoplatonističkog učenja broj mogućih asocijacija vezanih za našu sliku gotovo je neizmeran. Sve one, međutim, poput nebeske Venere same, „prebivaju u svetu duha", a Botičelijeva boginja teško da bi bila pogodno prebivalište za njih da je manje eterična. Dakle, nije reč o pukoj dekorativnosti nego o visoko stilizovanoj obradi likova, koja uzdiže sliku do alegorije.

Neoplatonistička filozofija i njen izraz u umetnosti očigledno su bili suviše složeni da bi postali popularni izvan odabranog i visoko obrazovanog kruga sledbenika. Godine 1494. kaluđer Đirolamo Savonarola, vatreni pobornik verske reforme, koji je pridobio brojne sledbenike svojim propovedima u kojima je napadao „kult paganizma" u vladajućim krugovima u gradu, probudio je sumnje običnih ljudi. (Vidi Primarne izvore, br. 52, str. 630–631.) I sam Botičeli možda je postao Savonarolin pristalica i prema kazivanju spalio veliki broj svojih „paganskih" slika. U svojim poslednjim delima vratio se tradicionalnim hrišćanskim temama, ali nije mnogo promenio svoj stil. Čini se da je posle 1500. godine potpuno prestao da slika, iako se apokaliptično uništenje koje je Savonarola predskazao za hiljadu petstotu godinu nije obistinilo.

PJERO DI KOZIMO. Slika Botičelijevog mlađeg savremenika Pjera di Kozima (1462–1521), *Otkriće meda* (sl. 584) nastala je kao potpuno suprotno shvatanje paganske mitologije od onog koje je zastupao neoplatonizam. Umesto da „produhovi" paganske bogove, slikar ih spušta na zemlju i prikazuje kao bića od krvi i mesa. Po toj drugoj teoriji čovečanstvo se polako uzdiglo iz varvarstva zahvaljujući otkrićima i izumima nekolicine izvanredno nadarenih pojedinaca. Njih se potomstvo kasnije sećalo sa zahvalnošću, pa im je na kraju dodeljen položaj bogova. Sv. Avgustin prihvatio je takvo shvatanje (čije početke nalazimo u helenističkom dobu), ne sagledavši sve posledice onoga što su prećutno izražavali antički autori. Ta teorija, koja je u potpunom obliku ponovno oživela tek krajem petnaestog veka, uzima kao istinu postepen razvoj čoveka od životinjskog stupnja i tako dolazi u sukob s biblijskim opisom postanka sveta. Međutim, ona je mogla da se ublaži tako da se poduhvati tih paganskih „heroja kulture" prikažu kao radosna idila kako bi se izbegao utisak potpune ozbiljnosti, a to je upravo ono što je učinio Pjero di Kozimo na ovoj slici.

Naziv slike odnosi se na središnji prizor, grupu satira koji nešto marljivo rade okupljeni oko jedne stare vrbe. Oni su otkrili roj pčela i trude se da loncima i tiganjima proizvedu što jaču buku kako bi naterali pčele da se okupe oko jedne grane. Satiri će potom skupiti med od koga će napraviti medovinu. Desno iza njih neki od njihovih drugova samo što nisu otkrili izvor drugog prevrelog pića – oni se penju na drveće da bi nabrali divlje grožđe. U pozadini je gola stena, a na levoj strani prostiru se blagi brežuljci i jedan grad. Ovaj kontrast ne podrazumeva da su satiri stanovnici grada. On jednostavno suprotstavlja civilizaciju, cilj budućnosti i neukroćenu prirodu. Ovde je „heroj kul-



584. Pjero di Kozimo. *Otkriće meda.* Oko 1499. Tempera na drvenoj ploči, 79,2 x 128,5 cm. Vusterski muzej umetnosti, Vuster, Masačusets

ture" Bah koji se pojavljuje u desnom donjem uglu slike uz svoju ljubljenu Arijadnu i pripito se smeška. Uprkos njihovom klasičnom izgledu, Bah i njegovi pratioci nimalo nisu slični likovima iz antičkog mita, punim divljeg zanosa. Oni izgledaju nekako neobično domaće i podsećaju na razdraganu porodicu na izletu. Sjajna sunčeva svetlost, bogate boje i udaljeni predeli još više stvaraju utisak kao da je prizor produžetak svakodnevne stvarnosti.

GIRLANDAJO. Ciklus fresaka Domenika Girlandaja (1449–1494), takođe Botičelijevog savremenika, sadrži toliko portreta da oni gotovo mogu da posluže kao porodične hronike bogatih plemića koji su im bili mecene. Jedan od najdirljivijih pojedinačnih portreta jeste slika na kojoj su prikazani *Deda i unuk* (sl. 585). Preterana usmerenost na strukturu površine i detalj na starčevom licu naglašava izobličenje njegovog nosa rozaceom. Girlandajo je prikazao nežni odnos između dečaka i njegovog dede s dotad neviđenim ljudskim razumevanjem. U psihološkom smislu, ova slika jednostavno odaje svoje italijansko poreklo.

PERUĐINO. Dugo zapostavljen zbog papinog izgnanstva u Avinjon (vidi str. 370), krajem petnaestog veka Rim ponovo postaje važno središte pokroviteljstva umetnosti. Kako je papstvo ponovo uspostavilo svoju političku moć na italijanskom tlu poglavari Svete stolice počeli su da ulepšavaju i Vatikan i grad, s uverenjem da spomenici hrišćanskog Rima moraju svojim sjajem da nadvise spomenike iz paganske prošlosti. Najambiciozniji slikarski projekat tih godina, započet 1482. godine, bio je oslikavanje zidova Sikstinske kapele. Među umetnicima koji su izradili veliki ciklus prizora iz Starog i Novog zaveta susrećemo većinu najpoznatijih



585. Domeniko Girlandajo. *Deda i unuk.* Oko 1480. Tempera i ulje na drvenoj ploči, 61,2 x 45,5 cm. Luvr, Pariz

VENECIJA I PADOVA. Moramo sada da razmotrimo razvoj ranorenesansne umetnosti u severnoj Italiji. Internacionalni stil u slikarstvu i skulpturi održao se tamo do polovine XV veka, a arhitektura je zadržala snažno obeležje gotike još dugo posle prihvatanja jezika klasike. Kao rezultat toga teško da je uopšte bilo nekih značajnih ostvarenja na tim područjima, ali se između 1450. i 1500. godine u Veneciji, i područjima koja su joj pripadala, začela tradicija koja će cvetati sledeća tri veka. Mletačka Republika, iako oligarhijska i jedinstvena u svojoj orijentaciji prema istoku, održavala je brojne veze s Firencom. Zato ne iznenađuje što je upravo Venecija, a ne Milansko vojvodstvo, postala vodeći centar umetnosti rane renesanse u severnoj Italiji.

MANTENJA. Od dvadesetih godina XV veka firentinski majstori donosili su sa sobom novi stil u Veneciju i susednu Padovu. Fra Filipo Lipi, Učelo i Kastanjo radili su tamo neki ranije, neki kasnije. Još važniji je bio Donatelov desetogodišnji boravak u Padovi. Njihovo prisustvo u toj sredini, međutim, imalo je prilično skroman odjek, dok se, nešto pre 1450. godine, nije pojavio u Padovi mladi Andrea Mantenja (1431–1506) kao samostalan majstor. Na početku je bio učenik jednog slabijeg slikara iz Padove, ali uticaji što firentinskih dela s kojima se susretao u svojoj okolini, a verovatno i lični kontakt s Donatelom, bili su od presudnog značaja za njegov rani razvoj. Posle Mazača, Mantenja je bio najvažniji slikar rane renesanse. I on je bio genije i sazreo je neobično rano; već sa sedamnaest godina bio je sposoban da samostalno izrađuje narudžbine. U sledećoj deceniji umetnički je sazreo, u drugoj polovini veka (umro je u starosti od 75 godina) proširio je delokrug svoga rada, mada nikada nije odstupio od stila koji je oblikovao još oko 1450. godine.

Najveće delo iz Mantenjinog ranog razdoblja – freske u crkvi Eremitani u Padovi – gotovo je potpuno uništeno slučajnom eksplozijom bombe 1944. godine, što je teži gubitak nego gubitak zidnih slika u Kamposantu u Pizi (vidi sl. 513). Slika *Sv. Jakova vode na pogubljenje* (sl. 589) najdramatičniji je prizor tog ciklusa zbog smelog prikaza iz „žablje perspektive" koja se temelji na stvarnoj visini posmatračevog oka (centralna tačka preseka je ispod donje ivice slike, malo pomerena udesno od središta). Zato se arhitektonski okvir uzdiže gotovo preteći veliki, kao na Mazačovoj fresci *Sveta trojica s donatorskim parom* (vidi sl. 551), a najviše se ističe slavoluk koji, iako nije kopija nekog poznatog rimskog spomenika, po svakoj svojoj pojedinosti izgleda tako verodostojno da bi to čak mogao i da bude.

Mantenjina posvećenost sačuvanim ostacima antike, gotovo poput istraživanja kakvog arheologa, upućuje na njegovu tesnu povezanost s učenim humanistima s padovskog univerziteta koji su osećali strahopoštovanje prema svakoj reči iz antičke književnosti. Takav stav nije mogao da primi ni od jednog firentinskog slikara ili skulptora. Odeća rimskih vojnika (uporedi sl. 264) odaje istu želju za verodostojnošću koja ide tako daleko da Mantenja primenjuje „vlažnu" draperiju, izum klasičnih grčkih skulptora koji su nasledili Rimljani (vidi sl. 267). Ali napeta tela njegovih likova, žilave i čvste građe, a posebno dramatičnost njihovih međusobnih odnosa, očigledno potiču od Donatela. Teško da tema Mantenjine slike zahteva takvo burno postavljanje. Svetac na



589. Andrea Mantenja. *Sv. Jakova vode na pogubljenje.* Oko 1455. Freska. Kapela Ovetari, crkva Eremitani, Padova. Uništena 1944.



590. Andrea Mantenja. *Sv. Jakova vode na pogubljenje.* Oko 1455. Crtež, pero, 15,7 x 23,5 cm. Zbirka G. M. Gathorn–Hardi, Doningtonska priorija, Njuberi, Berkšir, Engleska

putu prema gubilištu blagosilja paralitičara i nalaže mu potom da hoda. Mnogi posmatrači koji su se tu zatekli pogledima i gestovima izražavaju kako ih je čudo duboko potreslo i u velikoj gomili nastaje neobično jaka emocionalna napetost, koja, na desnoj strani slike, izbija u pravo fizičko nasilje, dok veliki spiralni zavoj zastave predstavlja odraz meteža koji je nastao dole.

Nekim čudom sačuvala se skica za fresku (sl. 590) i to je prvi primer crteža koji nam omogućava da uporedimo skicu i završnu verziju jedne takve zamisli. (Čini se da među crtežima koji su ostali od starijih majstora nijedan nije na isti način povezan sa sačuvanom slikom.) Ova skica razlikuje se od sinopije (crtež na zidu u punoj veličini; vidi sl. 514)

po tome što je ona po svom svojstvu probna i može se menjati. Kompozicija još nije poprimila stalan oblik. Još uvek u nastajanju, slika na tom crtežu kao da je „nedovršena" jer je rađena stenografskim stilom brzih poteza, a ni zamisao još nije potpuno razvijena. Primećujemo, na primer, da je tu perspektiva bliža normalnoj, što upućuje na to da je umetnik tek na zidu razradio kompoziciju do kraja. Ovaj crtež svedoči i o nečem što smo već slutili u Mazačovom radu, a to je da su zapravo ranorenesansni umetnici, dok su izrađivali nacrte za svoje kompozicije, likove zamišljali kao aktove. Grupa na desnoj strani još uvek se nalazi u tom stadijumu, a kod ostalih likova obrisi tela jasno se ocrtavaju ispod odeće. Taj crtež predstavlja više od dokumenta, jer je sam po sebi umetničko delo. Brzina njegovog „rukopisa" daje mu neposrednost i ritmičku snagu koje se na fresci neminovno gube.

Sudeći po ovim delima teško bismo mogli očekivati da je Mantenja bio ozbiljno zaokupljen svetlošću i bojom. Međutim, reprodukcija dela *Sv. Sebastijan* na slici 591, koje je naslikano samo nekoliko godina posle freski u Padovi, dokazuje da je bio. U prednjem planu slike nalazimo, razume se, prepoznatljiv niz antičkih ruševina (zanimljiv je i umetnikov potpis na grčkom). Svetac takođe izgleda više kao statua nego kao živo biće, ali iza njega se vidi izvanredan vazdušast predeo i duboko plavo nebo išarano belim pahuljastim oblacima. Čitav prizor se kupa u toplim zracima kasnog popodnevnog sunca koje stvara setno raspoloženje, čineći patetičnost svetiteljeve smrti dvostruko jačom. Na pozadini ove slike vidi se Van Ajkov uticaj, posredan ili neposredan (uporedi sl. 672, levo).

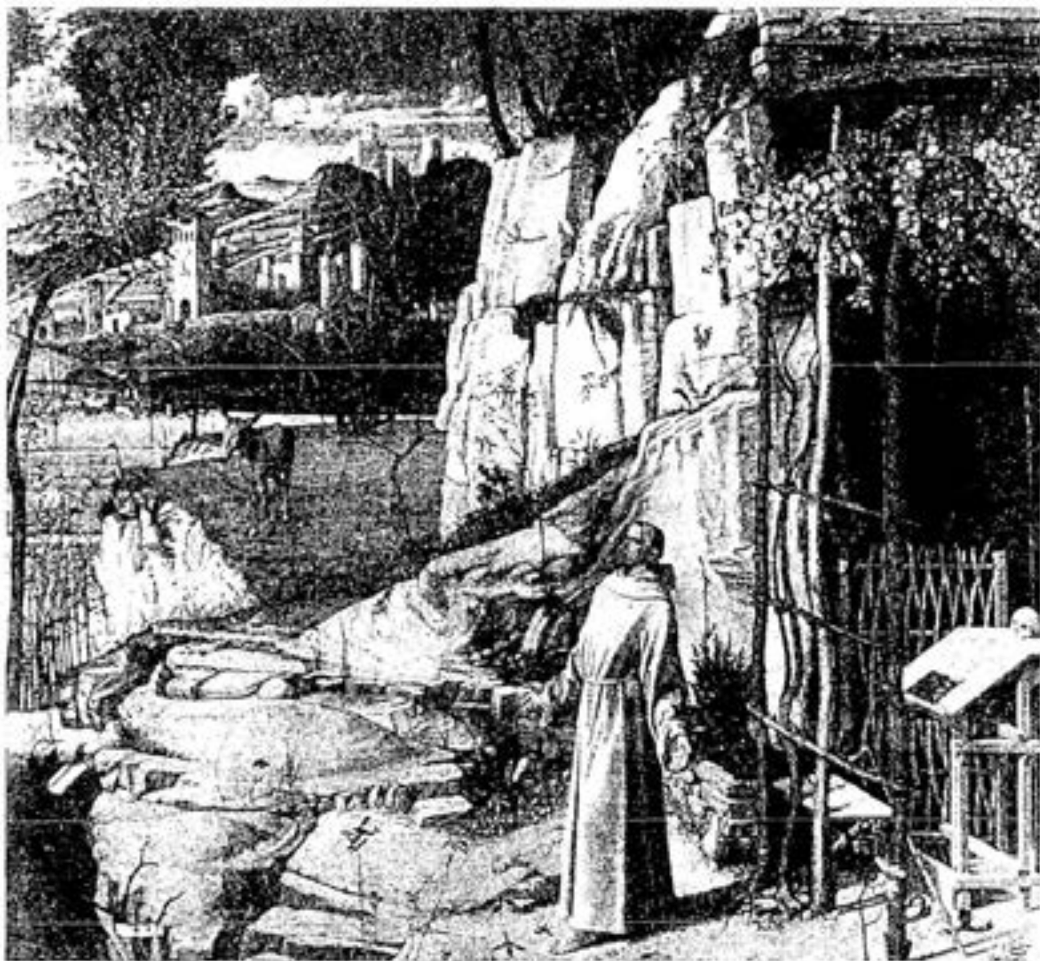
Neka dela velikih flamanskih majstora sigurno su stigla u Firencu i u Veneciju između 1430. i 1450. godine i sigurno su u oba grada izazvala jednako divljenje. Ali u Veneciji je njihov uticaj bio neposredniji, budeći zanimanje za lirske, svetlošću ispunjene pejzaže koji su postali sastavni deo venecijanske renesansne tradicije.

BELINI. U slikarstvu Đovanija Belinija (oko 1431–1516), Mantenjinog šuraka, možemo pratiti razvoj flamanske tradicije. Belini je sazrevao sporo. Njegove najlepše slike, kao na primer *Sv. Franja u zanosu* (sl. 592), nastale su u poslednjoj deceniji XV veka ili kasnije. Tema slike je jedinstvena. Svetac je ostavio svoje drvene nanule i stoji bosonog na svetoj zemlji, kao Mojsije pred Gospodom (vidi str. 62). Iako nema serafima ni lika raspetog Hrista koji mu se ukazao na brdu Alverniju, čini se kao da slika prikazuje sv. Franju kako prima stigme (Hristove rane) na svetkovini svetog krsta 1224. godine, premda se rane slabo vide. Međutim, slika „ilustruje" i Pesmu suncu, koju je sveti Franja napisao posle svog godišnjeg posta, kada se bio povukao u samoću i živeo kao isposnik blizu rodnog grada Asizija. U to vreme nije mogao da podnese svetlost, a progonili su ga i miševi. Kaluđer se na kraju rešio tih muka pošto mu je Gospod obećao da će ući u kraljevstvo nebesko. Vidimo ga kako u zanosu gleda u sunce (obratite pažnju na smer senki). U pozadini se proteže veličanstven italijanski predeo. Ipak, to nije običan predeo; on predstavlja nebeski Jerusalim, a nadahnut je vizijom sv. Jovana koju je on dobio od Boga. Podignut je kraj reke, odvojen mostom od područja koje pripada svakodnevnom životu i koje se nalazi na levoj strani.



591. Andrea Mantenja. *Sv. Sebastijan.* Oko 1455–1460. Tempera na drvetu, 68 x 30,6 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč

Iza njega uzdiže se brdo Sion gde boravi Gospod. Pa kako ćemo onda ući kroz vrata raja koja su prikazana u obliku velike kule? Za sv. Franju put do spasenja znači asketski način života čiji je simbol pećina. Ona ga, u simboličnom smislu, povezuje i sa sv. Jeronimom, prvim velikim svecem pustinjakom. Magarac je simbol samog sv. Franje, koji o svom telu govori kao o bratu magarcu koji se mora ukrotiti. Ostale životinje (teško ih je razaznati na našoj ilustraciji) poput kaluđera su, samotnjačka stvorenja prema hrišćanskom učenju: čaplja, bukavac i zec.



592. Đovani Belini. *Sv. Franja u zanosu.* Oko 1485. Ulje i tempera na drvetu, 124 x 141,7 cm. Zbirka Frik, Njujork

Ma kako složena, ikonografija nije dovoljna da bi se objasnila slika. Mnogo je važniji način na koji je prikazan predeo. Sveti Franja je mali u poređenju s okolinom pa izgleda gotovo kao sporedan lik. Ipak, njegov mistični zanos pred lepotom vidljivog sveta deluje na doživljaj prizora koji se pred nama pruža, raskošan i istovremeno prisan. Sveti Franja je poštovao prirodu kao delo božjih ruku, načinjeno za čovekovu dobrobit. Naš umetnik deli njegovo nežno lirsko osećanje, izraženo u Pesmi o bratu Suncu:

Molim ti se, Gospode, sa svim Tvojim stvorenjima,
na kraju i s bratom Suncem,
od koga nam dolazi dan i koje nas svojim zracima greje.
Ono je lepo i sjajne je svetlosti puno,
slika je, Svevišnji, tvog božanskog sjaja.

Belinijeve konture manje su krhke nego Mantenjine, boje su mekše, a svetlost sjajnija. On poseduje onaj smisao za svaki detalj i njegovo simbolično značenje koji su imali veliki flamanski slikari. Međutim, za razliku od severnoevropskih slikara, Belini zna kako da odredi posmatračev prostorni odnos prema pejzažu. Građa stenovitog tla jasna je i čvrsta, a konstruisana je, poput slike arhitekture, po pravilima geometrijske perspektive.

Kao slikar grada Venecije Belini je pre svega izradio mnoge svečane oltarske slike tipa *sakra konverzacione.* Poslednji i najmonumentalniji primer iz te serije je *Bogorodica sa svecima* iz 1505. godine (San Zakarija) (sl. 593). U poređenju sa *sakra konverzacione* Domenika Venecijana koja je naslikana pedeset godina ranije (sl. 560), arhitektonski okvir je ovde jednostavniji, ali ništa manje upečatljiv. Stojimo u crkvenom brodu, blizu ukrsnice (koja se delimično vidi), s apsidom koja ispunjava gotovo čitavu sliku. Likovi su postavljeni ispred apside, ispod velikog poluobličastog svoda nad ukrsnicom. Građevina nije prava crkva jer su joj strane otvorene, a čitav prizor kupa se u blagoj sunčevoj svetlosti, dok su likovi, upravo kao i Venecijanovi, smešteni u poluotvoreni prostor. Bogorodičin masivan presto, s visokim naslonom i anđeo koji svira na najnižoj stepenici prestola potiču (preko mnogih posrednika, bez sumnje) od Mazačove *Bogorodice na prestolu* iz 1426. godine (vidi sl. 557).

Ono po čemu se na prvi pogled ovaj oltar razlikuje od svojih firentinskih prethodnika nije samo široka prostranost kompozicije nego i čudesno smireno, meditativno raspoloženje. Umesto „razgovora" osećamo duboko jedinstvo među likovima, što sve govorne gestove čini suvišnim. S tim kvalitetom uvek ćemo se susretati u venecijanskom slikarstvu. Ovde ga vidimo kao kroz difuzni filter atmosfere, jer stari je majstor čitav prizor obavio nežnom izmaglicom. Svi oštri kontrasti su uklonjeni, svetlost i senka pretapaju se u gotovo neprimetnim gradacijama, a boje blistaju novim bogatstvom i dubinom. U tom čarobnom trenutku Belini sjedinjuje firentinsku veličanstvenost i venecijansku poetičnu intimnost.



593. Đovani Belini. *Bogorodica sa svecima.* 1505. Ulje na drvetu, 5 x 2,4 m. Crkva San Zakarija, Venecija

DRUGO POGLAVLJE



VISOKA RENESANSA U ITALIJI

Obično se smatralo da je visoka renesansa smenila ranu renesansu isto tako prirodno i neizbežno kao što noć smenjuje dan. Postojalo je uvreženo mišljenje da su veliki umetnici šesnaestog veka – Leonardo, Bramante, Mikelanđelo, Rafael, Đorđone i Ticijan – imali iste ideale kao i njihovi prethodnici, ali da su oni uspeli da ih izraze tako potpuno da su njihova imena postala sinonimi za savršenstvo. Predstavljali su vrhunac – klasičnu fazu renesansne umetnosti, slično kao što su Fidijina dela bila vrhunac starogrčke umetnosti. Kroz takvo gledište može da se objasni zašto su te dve klasične faze, uprkos vremenskom razmaku od 2.000 godina, bile tako kratke. Ako pretpostavimo da razvoj umetnosti sledi balističku krivu, ne možemo ni očekivati da će najviša tačka da traje duže od jednog trenutka.

U dvadesetim godinama XX veka istoričari umetnosti postali su svesni nedostataka takvog gledišta. Ako ga primenjujemo doslovno, visoka renesansa postaje tako apsurdno kratka da počinjemo da se pitamo da li je uopšte i postojala. Teško da možemo razumeti ranu renesansu ako na nju gledamo samo kao na „ne još savršenu visoku renesansu", kao što ne možemo uspešno sagledati arhajsko grčko vajarstvo ako ga posmatramo s Fidijinog gledišta. Slično tome, ne bi se smelo prihvatiti ni mišljenje da je sledeća postklasična faza, bez obzira na to odnosi li se to na helenizam ili na poznu renesansu, nužno dekadentna. Razvoj umetnosti danas više ne može da se poredi s balističkom krivom. Zauzeli smo manje samouveren, ali i manje proizvoljan, stav o razdoblju koje, zbog nedostatka odgovarajućeg izraza, još uvek zovemo visokom renesansom.

Po nekim osnovnim postavkama videćemo da je visoka renesansa kulminacija rane renesanse, dok u drugim oblicima ona postaje značajno novo polazište. Težnja da se umetnici shvate kao suvereni geniji, a ne kao marljive zanatlije, sigurno je bila najjača u prvoj polovini XVI stoleća. Platonovo shvatanje genija kao duha koji ulazi u pesnike i nadahnjuje ih da stvaraju „božanskim zanosom" – filozof Marsilio Fičino i njegovi neoplatoničari proširili su i na arhitekte, skulptore i slikare. Prema Đorđu Vazariju verovalo se da se genijalni pojedinci razlikuju od običnih umetnika „milošću" – u smislu božanske milosti (božjeg dara), kao i skladom koji je tu milost odražavao. Za njega takvo shvatanje ima moralnu i duhovnu važnost, a dobrim delom nadahnuto je Danteovim *Paklom.* Nadovezujući se na Petrarkin koncept istorije (vidi str. 404), smatrao je visoku renesansu nadmoćnijom od antike zato što je pripadala hrišćanskom razdoblju milosti (*tempus gratia*), koje paganima nije bilo poznato, za razliku od Starog zaveta i božjih zakona koje je primio Mojsije *(tempus legem).* Vazari zato u svojim *Životima slavnih umetnika* (1550–1568) uzdiže „milostivu", vrlinama obdarenu ličnost Mikelanđela, Leonarda i Rafaela i tako objašnjava njihovu univerzalnu nadarenost. Milost bi mogla da opravda Vazarijev prikaz njegovog bliskog prijatelja Mikelanđela kao najvećeg umetnika svih vremena. To gledište održalo se do današnjih dana, iako Mikelanđelov karakter nije u svim svojim vidovima bio uvek vredan divljenja.

Ono što izdvaja te umetnike od ostalih jeste nadahnuće koje ih je vodilo u njihovim nastojanjima i koje su nazivali „božanskim", „besmrtnim" i „stvaralačkim". (Pre 1500. godine *stvaranje* je, za razliku od *izrade,* bilo isključivo božja povlastica.) Vazari je tvrdio da su slikari i vajari rane renesanse, kao i oni poznogotički, znali samo da podražavaju grubu prirodu, za razliku od genijalnih umetnika visoke renesanse koji su prirodu podredili umetnosti – oplemenjujući je i uzvišujući. Visoka renesansa zapravo se još uvek temelji na prirodi, a njeno glavno dostignuće jeste stvaranje nove klasike kroz apstrahovanje prirode. Bio je to čin imaginacije, a ne intelekta, pri čemu je stvoren poetski ideal prožet duhom neopisivog sklada. Vođeni verom u božansko poreklo nadahnuća, umetnici su se više oslanjali na subjektivna nego na objektivna merila istine i lepote. Umetnici rane renesanse osećali su se sputani pravilima koja su smatrali univerzalno važećim, npr. numeričkim odnosima u muzičkoj harmoniji i pravilima geometrijske perspektive.



594. Leonardo da Vinči. *Poklonjenje mudraca.* 1481–1482. Monohrom na drvetu, 2,43 x 2,46 m. Ufici, Firenca

Time su se razlikovali od svojih naslednika u razdoblju visoke renesanse, koji su se više bavili vizuelnim utiskom nego racionalnim redom. Stvorili su novu dramatičnost i novu retoriku da bi uticali na osećanja posmatrača, bez obzira na to da li su ih klasični prethodnici posedovali ili ne. I zaista dela velikih visokorenesansnih majstora ubrzo su postala klasična, a njihova snaga izjednačena s najpoznatijim delima antike. Kult genija istovremeno je snažno uticao na umetnike visoke renesanse. Podsticao ih je na postavljanje visokih i ambicioznih ciljeva i navodio njihove pokrovitelje da puni strahopoštovanja podrže takve poduhvate. Budući da su te ambicije često prevazilazile ljudske mogućnosti, bili su osujećeni i spoljašnjim i unutrašnjim teškoćama, osećajući poraz zbog zlehude sudbine.

Ovde nailazimo na nešto protivurečno. Ako dela genija smatramo jedinstvenim po njihovom određenju, manje značajni umetnici ne mogu da ih podražavaju, iako bi ta dela bila vredna podražavanja. Za razliku od utemeljitelja rane renesanse, vodeći umetnici visoke renesanse nisu otvorili put jednom opšteprihvaćenom „stilu razdoblja" koji bi se mogao primjenjivati na svim nivoima kvaliteta. Visoka renesansa iznedrila je iznenađujuće mali broj slabijih umetnika. Ugasila se s onim umetnicima koji su je stvorili ili čak i pre njih. Od šest velikih, prethodno pomenutih umetnika, samo su Mikelanđelo i Ticijan nadživeli 1520. godinu.

Posle 1520. spoljašnji kulturni i politički uslovi bili su nepovoljniji za stil visoke renesanse nego oni u prve dve decenije XVI stoleća. Visoka renesansa, međutim, završila bi se i bez pritiska spoljnih okolnosti. Njena harmonična uzvišenost bila je nužno nestabilna, poput ravnoteže koju uspostavljaju suprotna obeležja. Samo su ta pojedinačna obeležja, ali ne i ravnoteža po sebi, mogla da budu prenesena umetnicima koji su sazreli nakon 1520. Ističući tu ograničenu i nestabilnu prirodu visoke renesanse ne želimo da poričemo ogroman uticaj koji je imala na kasniju umetnost. Ličnosti umetnika ranog XVI veka bile su toliko jake da su u sledećih tri stotine godina dostignuća njihovih prethodnika bila gotovo zaboravljena. Čak i kad je umetnost XIV i XV veka bila ponovo otkrivena, svi su visoku renesansu doživljavali kao prekretnicu, a umetnike pre Rafaela smatrali su „primitivcima".

Leonardo da Vinči

Jedan od važnijih razloga zbog koga visoka renesansa zaslužuje da je nazovemo razdobljem jeste činjenica da su sva njena ključna dela nastala između 1495. i 1520, uprkos velikoj razlici u godinama među umetnicima koji su ih stvarali. Bramante, koji je bio najstariji, rođen je 1444, Rafael 1483, a Ticijan između 1488. i 1490. Ali počasno mesto prvog majstora visoke renesanse pripada Leonardu da Vinčiju (1452–1519), a ne Bramanteu. Rođen u malom toskanskom gradu Vinčiju, Leonardo je u Firenci učio kod Verokija. Verovatno je da mu tamošnje prilike nisu baš odgovarale. Sa svojih trideset godina otišao je da radi za Vojvodu od Milana, u prvom redu kao vojni inženjer, a tek onda kao arhitekt, skulptor i slikar.

POKLONJENJE MUDRACA. Najambicioznije delo koje je Leonardo u to doba započeo, ali ga pre odlaska nije završio, jeste *Poklonjenje mudraca* (sl. 594), za koje postoji nekoliko pripremnih skica. Prikaz ruševina odlikuje se geometrijskim redom i precizno konstruisanom perspektivom koja je bliža firentinskom slikarstvu i Mazaču nego stilu oko 1480. i koji se odražava u skladu lika Bogorodice s detetom. No struktura je tako neobična da je u oštrom kontrastu s predelom, što stvara utisak prostorne odvojenosti koja deluje sasvim nestvarno. Da nema drveća koje je povezuje, kompozicija bi se sastojala od dva odvojena dela. Pozadinu ne možemo racionalno da objasnimo. Kako protumačiti figure na stubovima ruševine ili borbe konjanika s obe strane? Prvi plan takođe deluje nestvarno. Glavni likovi nalaze se unutar trougla koji je okružen velikim lukom posmatrača. Prizor na levoj strani uokvirava filozof zadubljen u svoje misli, a na desnoj se nalazi mladi vojnik, pogleda uprtog u nešto što se nalazi izvan slike. Obojica nesumnjivo predstavljaju idealne tipove, ali šta simbolizuju? Jedan od kritičara zaključuje da su oni simboli misaonog i aktivnog života, starosti i mladosti ili možda moralne i telesne lepote. Unutar tih suprotnosti leži dualitet duha i tela koji je Leonardo pokušao da razreši u svojim zrelim delima. Ovde nas ta nedorečenost još čudi i očarava, ali u njoj je zapisana i budućnost, začeci likova koje ćemo naći na Leonardovim kasnijim delima.

Ono što je zaista najuočljivija i najrevolucionarnija karakteristika te slike jeste postupak pri izradi, iako Leonardo nije dovršio ni podlogu. Čini nam se da se oblici materijalizuju meko i postupno, a da se nikada potpuno ne odvajaju od sumračne okoline. Za razliku od Polajuola ili Botičelija, Leonardo ne razmišlja o obrisima nego o trodimenzionalnim telima, čiji stepen vidljivosti zavisi od udela svetlosti. U senci oblici ostaju nepotpuni, a njihove konture samo su naznačene. Takvim načinom oblikovanja (koji zovemo *chiaroscuro,* što na italijanskom znači „svetlo – tamno"), oblici ne stoje oštro odvojeni jedan od drugog, već pokazuju novo slikarsko jedinstvo, zbog toga što su granice među njima delimično nestale. Na sličan način povezana su i osećanja. Pokreti i lica iz gomile dirljivom rečitošću prenose postojanje čuda kome prisustvuju. U živoj izražajnosti tih likova možemo da prepoznamo uticaj Polajuola i Verokija, no moguće je da su na Leonarda mogli da ostave dubok utisak i zadivljeni pastiri na *Portinarijevom oltaru,* koji je tada bio postavljen u Firenci (vidi sl. 682).

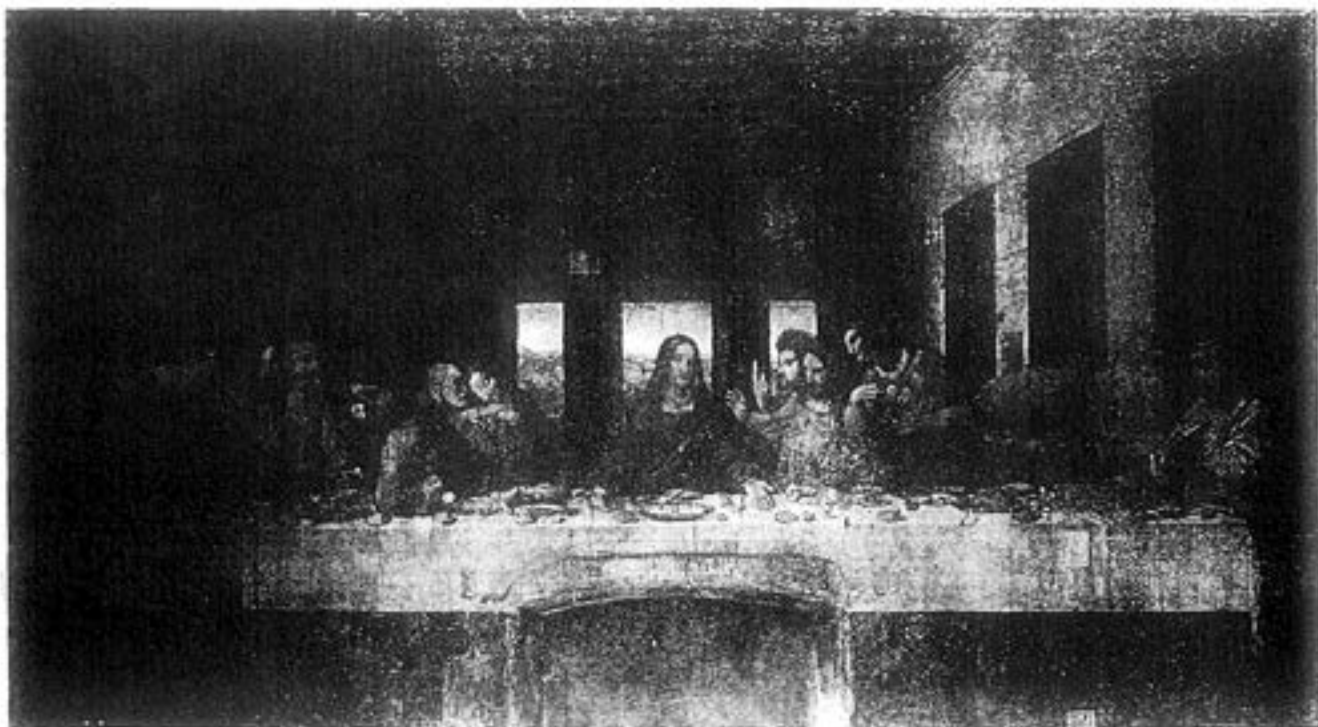
BOGORODICA U PEĆINI. Ubrzo posle dolaska u Milano Leonardo je naslikao *Bogorodicu u pećini* (sl. 595), još jednu oltarsku sliku po kojoj možemo zaključiti kako bi izgledalo *Poklonjenje* da je dovršeno. Ovde likovi izranjaju iz polumraka pećine, zavijeni u sumaglicu koja fino zamagljuje njihove oblike. Ta izmaglica, nazvana *sfumato* (fumo, ital. dim), ovde je izraženija nego u sličnom načinu slikanja u flamanskom ili venecijanskom slikarstvu. Sfumato daje prizoru neobičnu toplinu i intimnost i stvara udaljenu, nestvarnu atmosferu, zbog koje nam se čini da je slika poetska vizija, a ne prizor realnosti. Tako prikazana tema – dečak sv. Jovan poklanja se detetu Hristu u prisustvu Bogorodice i anđela – nema svog neposrednog prethodnika.



595. Leonardo da Vinči. *Bogorodica u pećini.* Oko 1485. Ulje na drvetu preneseno na platno, 1,9 x 1,2 m. Luvr, Pariz

Priča o njihovom susretu jedna je od mnogih legendi koje su se javile da bi zadovoljile znatiželju o ranom „tajnom" Hristovom životu, koji gotovo da se u Svetom pismu i ne spominje. (Prema drugoj legendi, sv. Jovan – o kome znamo podjednako malo – proživeo je svoje detinjstvo u divljini, zato je prikazan u kožuhu.)

Leonardo je prvi prikazao taj prizor koji iz nekoliko razloga deluje tajanstveno: usamljen, stenovit ambijent, jezerce u prvom planu i brižljivo izabran i izvanredno prikazan biljni svet. Sve to upućuje na nivoe značenja koje je teško odrediti. Kako protumačiti odnose između ta četiri lika? Povezani su gestovima. Zaštita, ukazivanje i blagoslov – jesu pokreti koje izražavaju zadivljenost sv. Jovana nakon što je prepoznao Hrista Spasitelja, ali su one toliko prefinjene da prevazilaze puko dogmatsko značenje. Prostor između ruku i sv. Jovana još više naglašava tu komunikaciju. Iako smo prve tragove otmenih gestova i prefinjenosti mogli da vidimo na slici *Neverni Toma* Leonardovog učitelja Verokija, ovde su oni prvi zreli primer „sklada" visoke renesanse koji označava ono duhovno.



596. Leonardo da Vinči. *Tajna večera.* Oko 1495–1498. Tempera, zidna slika, 4,6 x 8,8 m. Santa Marija dele Gracije, Milano

TAJNA VEČERA. Uprkos svojoj originalnosti, *Poklonjenje* i *Bogorodica u pećini* ne razlikuju se još jasno svojom koncepcijom od ciljeva rane renesanse. Leonardova *Tajna večera,* koja je nastala deset godina kasnije, uvek se smatrala prvim klasičnim izrazom ideala slikarstva visoke renesanse (sl. 596). Ta poznata zidna slika je, nažalost, počela da propada već nekoliko godina pošto je nastala. Leonardo je, nezadovoljan ograničenjima tradicionalne fresko-tehnike, eksperimentisao medijumom tempere u ulju, koja nije dobro prianjala uz zid. Zato moramo da se potrudimo ako želimo da zamislimo njen originalni sjaj, iako i ono što je ostalo i više nego dovoljno svedoči o utisku koji je slika ostavljala. Ako gledamo kompoziciju u celini uočićemo njenu uravnoteženu stabilnost. Tek kasnije otkrićemo da je ta ravnoteža postignuta pomirenjem različitih, čak protivrečnih, ciljeva onako kako nijedan umetnik pre nije pokušao.

Poređenje s Kastanjovom *Tajnom večerom* (sl. 564), koja je nastala pola veka ranije, ovde je posebno poučno. U oba slučaja prostor deluje poput produžetka stvarne unutrašnjosti refektorija (trpezarije), ali Kastanjova arhitektura, za razliku od Leonardove, čudno guši likove. Zašto je to tako postaće nam jasno kad shvatimo da je u ranijim delima prostor bio zamišljen kao posebna celina. Postojao je pre nego što su ucrtani likovi i odgovarao bi i drugačijoj grupi ljudi koji obeduju. Nasuprot tome, Leonardo je uveo kompoziciju likova, a arhitektura je dobila pomoćnu ulogu. Njegova perspektiva je idealna.

Leonardova slika nalazi se visoko na zidu trpezarije i upravlja pogled gledaoca na visinu od oko 4,5 m od poda i na oko 9 m udaljenosti, što deluje nemoguće, ali mi to spremno prihvatamo. Centralna tačka preseka koji vodi naš pogled u prostor nalazi se iza Hristove glave, tačno u sredini slike, i time dobija simbolično značenje. Podjednako je jasno simbolično značenje središnjeg otvora na zadnjem zidu: njegov segmentni timpanon jeste arhitektonski pandan oreolu. Zbog toga povezujemo perspektivni okvir scene s likovima, a ne gledamo ga kao nezavisnu celinu. Koliko je taj odnos bitan možemo da proverimo ako pokrijemo gornju trećinu slike. Kompozicija tada poprima svojstvo friza, grupisanje apostola postaje manje jasno, a smireni trouglasti oblik Isusa postaje pasivan i gubi telesnu i duhovnu snagu. Istovremeno, perspektiva pomaže „učvršćivanju" kompozicije dajući slici neprolaznu dimenziju a da pri tom ipak ne deluje statično. Spasitelj je verovatno upravo izgovorio sudbonosne reči: „Jedan od vas će me izdati", a apostoli pitaju: „Gospode, jesam li to ja?" Na slici ne vidimo ništa što bi protivrečilo takvom tumačenju, ali ako prizor gledamo samo kao trenutak psihološke drame, ne odajemo Leonardu dovoljno priznanje. Njegove namere prevazilaze prikaz biblijskog kazivanja zbog toga što je smestio apostole na jedan kraj stola, u prostor koji nije prikladan za tako veliki broj ljudi. Sigurno je želeo da svoju temu sažme zbijenim grupisanjem monumentalnih likova, a duhovno predstavljajući istovremeno različite stepene značenja. Hristov gest izražava pokornost božanskoj volji i žrtvovanje. Time je nagovešteno Hristovo glavno delo na Tajnoj večeri – čin evharistije – u kojoj hleb i vino postaju njegovo telo i krv kroz transsupstancijaciju. Svaki od apostola ne samo što odgovara na te reči nego i svojim držanjem



597. Peter Paul Rubens. Crtež prema Leonardovom kartonu za *Bitku kod Angijarija*. Oko 1600. Sala crteža, Luvr, Pariz

otkriva deo svoje ličnosti, svoj odnos prema Spasitelju. (Juda više nije odvojen od ostalih, jer ga sasvim dovoljno izdvaja njegov prkosni profil.) Leonardo je tako pomno osmislio svaki pokret i izraz da se na slici odvija prava drama. Likovi pokazuju ono što je umetnik napisao u jednoj od svojih beležnica, a to je da je najviši i najteži cilj slikarstva da držanjem, izrazom i pokretima udova prikaže „stremljenja ljudske duše" – načelo koje se ne odnosi samo na trenutna duševna stanja nego i na čovekov unutrašnji život u celini.

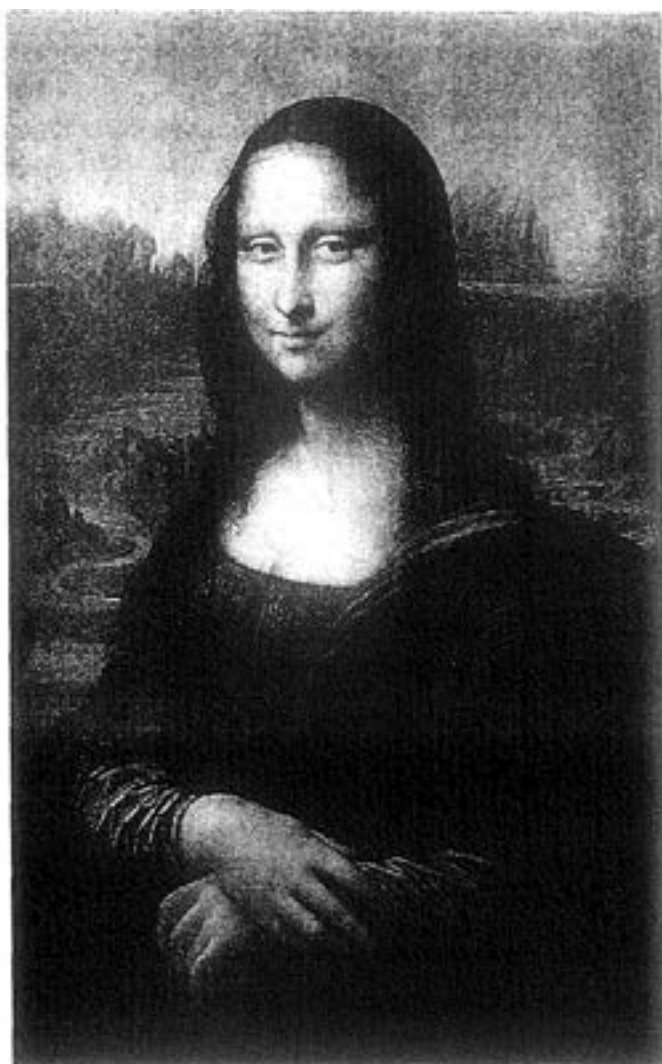
BITKA KOD ANGIJARIJA. Godine 1499. Milansko vojvodstvo okupirali su Francuzi i Leonardo se posle kratkih putovanja u Mantovu i Veneciju vratio u Firencu. Kulturna klima koju je tamo zatekao bila je potpuno različita od one koje se sećao. Mediči su bili proterani i grad je, do njihovog povratka, nakratko bio republika. Izvesno vreme Leonardo je radio samo kao inženjer i nadzornik građevinskih radova, a 1503. grad mu je poverio izradu zidne slike za većnicu u Firenci. Tema je trebalo da obrađuje neki poznati događaj iz firentinske istorije. Leonardo je izabrao bitku kod Angijarija, u kojoj su firentinske snage porazile milansku vojsku. Završio je karton (crtež u prirodnoj veličini) i upravo je započeo zidnu sliku, kada je na zahtev Francuza, napustivši narudžbinu, 1506. ponovo otišao u Milano.

Karton za *Bitku kod Angijarija* preživeo je više od sto godina i stekao slavu. Danas ga poznajemo zahvaljujući Leonardovim prethodnim skicama i kopijama kasnijih umetnika, a naročito po dobrom crtežu Petera Paula Rubensa (sl. 597; vidi stranu 574). Leonardo je započeo istorijskim prikazom borbe, ali je tokom rada, kako su mu se kristalisale ideje, odustao od činjenične tačnosti i stvorio monumentalnu grupu vojnika na konjima koja na sažet način oslikava vanvremenski duh borbe, a ne neki određeni događaj. Njegova nastojanja u prikazivanju „stremljenja ljudske duše" na ovoj slici još su očiglednija nego na *Tajnoj večeri.* Divlje besnilo ovde je zahvatilo i vojnike i životinje i na taj način ih ujedinilo. Ako ovaj prikaz bitke uporedimo s Učelovom *Bitkom kod San Romana* (sl. 563), na kojoj ne nedostaje ništa osim same borbe, videćemo da je Leonardova slika njena sušta suprotnost. Uprkos svojoj pokrenutosti kompozicija Leonardove bitke je kontrolisana, a njena dinamika zauzdana šestougaonim oblikom koji toj uzavreloj masi daje izvesnu stabilnost. Još jednom je ravnoteža postignuta pomirenjem suprotnih zahteva.

MONA LIZA. Dok je radio na *Bitki kod Angijarija* Leonardo je naslikao Mona Lizu (sl. 598). Nežni sfumato *Bogorodice u pećini* ovde je toliko usavršen da se umetnikovim savremenicima činio neverovatnim. Oblici su građeni od slojeva tako tanke paučinaste glazure da nam se čini kao da cela slika sija iznutra. Ali Mona Liza nije postala slavna samo zbog slikarske veštine kojom je naslikana. Još je zagonetnija psihološka privlačnost portretisanog modela. Zašto je od svih nasmešenih lica ikad naslikanih upravo ovo izdvojeno kao „tajanstveno"? Možda zato što ono kao portret ne odgovara našim očekivanjima. Crte modela previše su individualne da bi predstavljale Leonardov idealan tip, ali idealizacija je tako snažna da zamagljuje i karakter i model. Još jednom je Leonardo uspeo da uspostavi harmoničnu ravnotežu dveju suprotnosti. Smešak možemo da protumačimo na dva načina: kao odjek trenutnog raspoloženja i kao bezvremenski, simboličan izraz, srodan grčkom „arhajskom osmehu" (vidi slike 152 i 153). Očigledno Mona Liza, otelovljuje materinsku nežnost, koja je za Leonarda bila suština ženstvenosti. Čak i predeo u pozadini, pretežno golo stenje i voda, podseća na iskonsku snagu stvaranja. Ko je bio model za ovaj najpoznatiji portret na svetu? Sve donedavno identitet je bio nepoznat. Sada znamo da je to bila žena firentinskog trgovca rođenog 1479. i umrlog pre 1556. To nije jedini portret Mona Lize. Leonardo je naslikao i njen akt, koji je nekad pripadao francuskom kralju.

CRTEŽI. U poznim godinama života Leonardo se sve više posvećivao nauci. Sećamo se da su se umetnost i nauka prvi put ujedinile u Bruneleskijevom otkriću geometrijske perspektive. Leonardovo delo predstavlja vrhunac tih težnji. Verovao je da umetnik, osim pravila perspektive, mora poznavati i sve ostale zakone prirode, a smatrao je da je oko savršen instrument za sticanje takvog znanja. Izvanredni dometi njegovih istraživanja potvrđeni su u stotinama crteža, a nadao se da će ih zajedno sa svojim beleškama uvrstiti u jednu celovitu zbirku rasprava. (Vidi Primarne izvore, br. 53. str. 631.) O njegovoj naučnoj originalnosti još uvek se raspravlja, ali na jednom području njegov značaj je neosporan: stvorio je modernu naučnu ilustraciju, neophodno oruđe svih koji se bave anatomijom i biologijom. Crtež poput *Začetka u materici* (sl. 599) spaja njegovo živo posmatranje s analitičkom preciznošću nekog dijagrama ili, Leonardovim rečima, ovde se posmatranje spaja sa saznanjem.

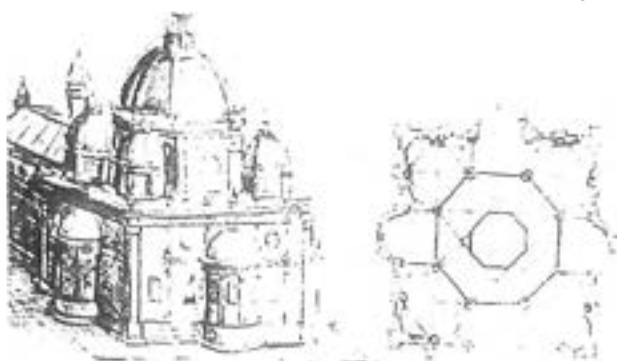
Tadašnji izvori govore da je Leonardo bio cenjen i kao arhitekt, a da su ga pri tome više zanimali problemi konstrukcije i projektovanja nego stvarna izgradnja. Mnogi arhitektonski projekti na njegovim crtežima bili su i zamišljeni da ostanu na papiru. Ali te skice, posebno one iz milanskog razdoblja, imaju veliko istorijsko značenje, jer se jedino po



598. Leonardo da Vinči. *Mona Liza*. Oko 1503–1505. Ulje na platnu, 77 x 53,5 cm. Luvr, Pariz

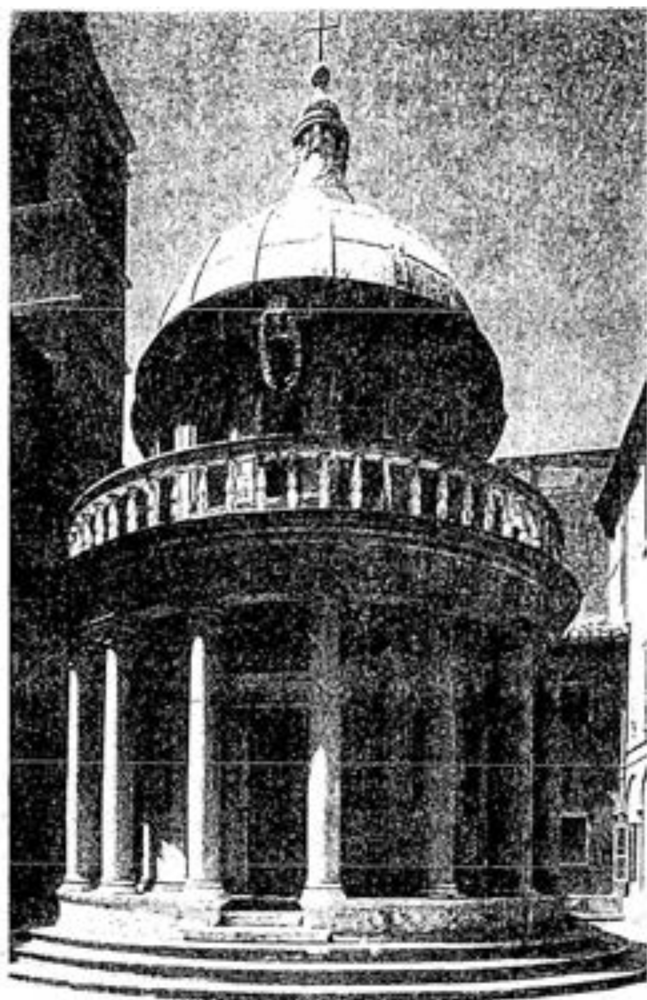


599. Leonardo da Vinči. *Začetak u materici*. Oko 1510. Detalj crteža perom, 30,4 x 21,5 cm. Dvorac Vindzor, Kraljevska biblioteka

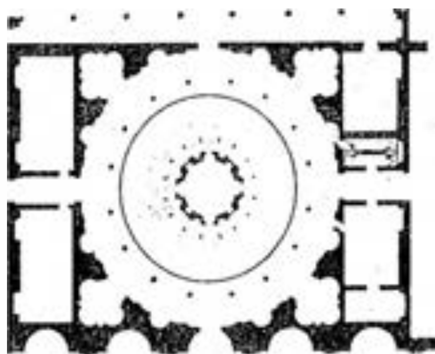


600. Leonardo da Vinči. *Projekat za crkvu* (Ms. B). Oko 1490. Crtež perom. Biblioteka Arsenala, Pariz

njima može pratiti prelaz s rane renesanse na visoku renesansu u arhitekturi. Crkve centralnog plana s kupolom (vidi ilustraciju na sl. 600) posebno su zanimljive. Plan podseća na Bruneleskijevu crkvu Santa Marija delji Anđeli (vidi sl. 549), ali je ovde odnos između prostornih jedinica drugačiji i mnogo složeniji, a spoljašnjost s grozdom kupola deluje monumentalnije od bilo koje građevine iz perioda rane renesanse. Po koncepciji taj projekat stoji na pola puta između kupole firentinske katedrale i najambicioznije građevine XVI veka, nove bazilike sv. Petra u Rimu (uporedi sl. 459, 603 i 604). Projekat ujedno svedoči o Leonardovom bliskom



601. Donato Bramante. *Tempijeto.* San Pjetro in Montorio, Rim. 1502–1511.



602. Plan Tempijeta (prema Serliou, u *Opšta pravila o arhitekturi).* Osenčeni delovi nisu izgrađeni.

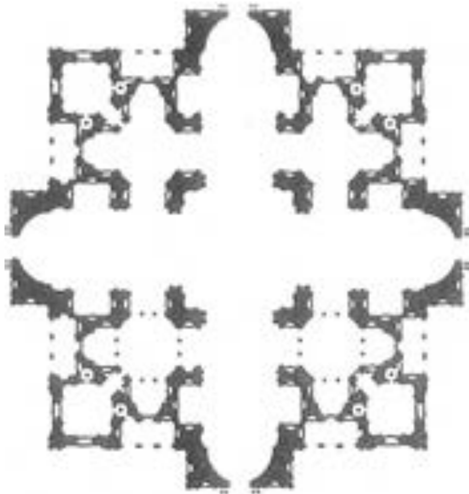
susretu koji se devedesetih godina XV veka dogodio s arhitektom Donatom Bramanteom (1444–1514), koji je u to vreme takođe radio za Vojvodu od Milana. Bramante je otišao u Rim pošto je Milano potpao pod Francuze i tamo je u poslednjih 15 godina svog života postao tvorac arhitekture visoke renesanse.

Bramante

TEMPIJETO. Novi, potpuno razvijeni stil možemo videti na Bramanteovom Tempijetu (Malom hramu) u dvorištu crkve sv. Petra u Montoriju (sl. 601 i 602), koji je nastao ubrzo posle 1500. na mestu gde je razapet sv. Petar. Ta crkvica prvobitno je trebalo da bude okružena okruglim dvorištem s kolonadom. Time bi se manje odvajala od svoje okoline nego što je to danas slučaj, jer je Bramante svoju rotondu nameravao da postavi u već „uobličeni" cilindrični prostor dvorišta, a to je bila zamisao koja je bila isto tako nova i smela kao i plan same kapele. Nadimak „mali hram" sasvim joj odgovara: podnožje od tri stepenika i strogi dorski red kolonade podsećaju neposrednije na klasičnu arhitekturu kružnih hramova (tholoi) nego ijedna druga građevina XV veka. Podjednako je izražajna Bramanteova primena „skulptorski oblikovanog zida" na samom Tempijetu i u dvorištu. Tako duboko uvučene niše, „izdubljene" u masi zida, poslednji put videli smo na Bruneleskijevoj crkvi Santa Marija delji Anđeli. Ta udubljenja predstavljaju protivtežu konveksnom obliku kupole i jako naglašenim profilima i vencima. Na taj način Tempijeto je dobio monumentalnost koja prevazilazi njegovu skromnu veličinu.

SV. PETAR, RIM. Tempijeto je jedno od najranijih dostignuća koja su od Rima učinila središte italijanske umetnosti u prvoj četvrtini XVI veka. Većina dela nastala je od 1503. do 1513. godine, u doba pape Julija II. On je odlučio da staru baziliku sv. Petra, koja je bila u vrlo lošem stanju, zameni crkvom koja je trebalo da bude toliko velelepna da zaseni sve spomenike carskog Rima. Taj posao poveren je Bramanteu – najuglednijem arhitekti u gradu. Njegov prvobitni projekat iz 1506. poznat nam je samo po planu (sl. 603) i po medalji kojom se slavi uspomena na početak gradnje i na kojoj je prikazana spoljašnjost u prilično nepreciznoj perspektivi. To je dovoljno da opravda ono što je Bramante navodno izjavio da bi izrazio svoj cilj: „Postaviću Panteon na vrh Konstantinove bazilike."

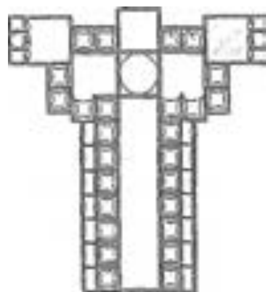
Nadmašiti dve najpoznatije građevine antičkog Rima hrišćanskim zdanjem neviđene veličine – to je bilo ono što je moglo da zadovolji Julija II, papu silnih ambicija, koji je želeo da ujedini Italiju pod svojom vlašću i uspostavi svetovnu vlast koja bi odgovarala duhovnom autoritetu njegovog zvanja. Bramanteov projekat zaista poseduje carsku veličanstvenost. Ogromna kupola u obliku polulopte, slična onoj na Tempijetu, kruniše presek poluobličasto zasvedenih krakova grčkog krsta, a četiri manje kupole i visoki ugaoni tornjevi nalaze se na uglovima. Takav projekat zadovoljava sve zahteve koje je Alberti postavio za sakralnu arhitekturu (vidi str. 437). Utemeljen isključivo na krugu i kvadratu, projekat je toliko strogo simetričan da ne možemo da tvrdimo u kojoj se od četiri apside nalazi glavni



603. Donato Bramante. *Originalni plan za Sv. Petra,* Rim. 1506. (prema Gejmileru)



604. Karadoso. *Bronzana medalja s prikazom Bramanteovog projekta za crkvu sv. Petra.* 1506. Britanski muzej, London



605. Bruneleski, San Lorenco, Firenca. Plan reprodukovan u istoj razmeri kao sl. 603.

oltar. Bramante je zamislio i četiri jednaka pročelja, poput onih na medalji iz 1506, na kojima preovladavaju isti strogi klasični oblici kao na Tempijetu: kalote, polukalote, kolonade i timpanoni.

Takvi jednostavni geometrijski oblici, međutim, ne dominiraju u unutrašnjosti crkve. Ovde suvereno vlada „skulptorski oblikovan zid". Plan ne pokazuje kontinuirani zid nego velika, neobično oblikovana, „ostrva" građevinske mase, koje je jedan kritičar opisao kao velike kriške hleba koje je prostor dopola pohlepno pojeo. Ako uporedimo mere Bramanteove crkve s ranijim građevinama, možemo zamisliti pravu veličinu tih „ostrva". San Lorenco u Firenci, na primer, ima dužinu od 81,6 m, manje od pola dužine nove crkve sv. Petra (167,6 m). Na sl. 605 reprodukovana osnova crkve San Lorenco prikazana je u istoj razmeri kao Bramanteov plan (sl. 603). Poređenje dokazuje da Bramante nije preterivao spominjući Panteon i Konstantinovu baziliku. Ostale crkve iz perioda rane renesanse u poređenju s njegovim projektom deluju takođe kao relativno male. Pa i antička Konstantinova bazilika ima gotovo jednake dimenzije kao pojedinačni krak crkve sv. Petra.

Kako to da se Bramante upustio u gradnju tako ogromne građevine? Tesani kamen i cigla, glavna građa srednjovekovnih graditelja, ne bi ovde bili pogodni iz tehničkih i ekonomskih razloga. Jedino je betonska konstrukcija – koju su primenjivali Rimljani i koja je u srednjem veku bila zaboravljena – bila dovoljno čvrsta i jeftina da zadovolji Bramanteove zahteve (vidi str. 177). Ponovnom primenom te tehnike građenja on je otvorio novo razdoblje u istoriji arhitekture, jer je beton omogućio veće projekte, koji su uz to bili elastičniji od projekata srednjovekovnih graditelja. Mogućnosti betona još se neko vreme nisu potpuno iskoristile. Radovi na crkvi sv. Petra odmicali su tako sporo da su 1514. godine, kad je Bramante umro, bila sagrađena samo četiri središnja stuba. U sledeće tri decenije arhitekti koji su učili kod Bramantea nevoljno su nastavili gradnju i nekoliko puta promenili prvobitni projekat. Novo i odlučujuće razdoblje nastupilo je tek 1546, kad je projekat preuzeo Mikelanđelo; današnji izgled crkve uglavnom je nastao po njegovoj zamisli. Ali to ćemo razmotriti u okviru njegovog celokupnog stvaralaštva.

Mikelanđelo

Pojam genija kao umetnika božanskog nadahnuća, s nadljudskom snagom koja je darovana retkim pojedincima i koja se ostvaruje u njihovoj ličnosti, nigde nije tako očigledan kao u Mikelanđelovom životu i delu (Mikelanđelo di Lodoviko Buonaroti Simoni, 1475–1564). Njegovi obožavaoci nisu jedini koji su ga posmatrali u takvom svetlu. On je sam, zadubljen u neoplatonističku tradiciju (vidi str. 443–444), prihvatio ideju o svom geniju kao životnu stvarnost, iako mu se katkada činilo da je to više prokletstvo nego blagoslov. Postojanost Mikelanđelove burne karijere počivala je na snazi njegove ličnosti i subjektivnoj veri u ispravnost vlastitog stvaralaštva. Slabiji umetnici pridržavaju se konvencija, uzora i tradicije, a on nije mogao da prihvati nijedan drugi autoritet osim onog koji mu je nametnula njegova genijalnost.



606. Mikelanđelo. *Pijeta.* Oko 1500. Mermer, visina 173,9 cm. Sv. Petar, Rim

Dok je za Leonarda slikarstvo bilo najplemenitija od svih umetnosti, jer je obuhvatalo sve aspekte vidljivog sveta, Mikelanđelo je do srži bio skulptor – ili, tačnije, klesar mermernih skulptura. Umetnost za njega nije bila srodna nauci nego „stvaranju čoveka", sasvim nalik (iako nesavršeno) božanskom stvaranju. Na taj način, ograničenja skulpture koja je isticao Leonardo u Mikelanđelovim očima pretvorila su se u prednosti i vrline. Mikelanđelov nagon za stvaranjem mogao je da zadovolji jedino čin „oslobađanja" trodimenzionalnih tela iz nepokornog materijala. (Vidi *Rob koji se budi,* sl. 3.) Smatrao je da slikarstvo mora da podražava zaobljenost skulpture, a arhitektura mora da ukazuje na organsko svojstvo ljudskog tela. Mikelanđelova vera u ljudski lik kao najviše otelovljenje umetničkog izraza povezala ga je s klasičnom skulpturom čvršće nego ijednog drugog renesansnog umetnika. Divio se Đotu, Mazaču, Donatelu i Dela Kverči više nego ljudima koje je u Firenci poznavao iz mladosti. Kulturna klima Firence osamdesetih i devedesetih godina XV veka presudno je uticala na njegov duh, a posebno dubok trag ostavili su neoplatonizam Marsilija Fičina i Savonaroline verske reforme. Takvi protivrečni uticaji pojačali su napetosti u Mikelanđelovoj ličnosti i podstakli njegove nagle promene raspoloženja i osećanje sukoba sa samim sobom i ostalim svetom. Slično kao što je zamišljao da su njegove skulpture ljudska tela oslobođena iz svoje mermerne tamnice, tako je telo bilo ovozemaljska tamnica duše. Iako plemenita, ipak još uvek tamnica. To dvojstvo i sukob tela i duha daju njegovim likovima neobičan *patos.* Iako naoko mirni, pokrenuti su navalom duševne snage koja nema oduška u telesnom pokretu.

PIJETA. Takve sukobe ne osećamo u skulpturi *Pijeta* koju je 1497. naručio francuski kardinal za svoju grobnu kapelu u crkvi sv. Petra (sl. 606). Ova tema severnoevropskog porekla (vidi str. 351) retko se javljala u Italiji pre tog vremena,



607. Mikelanđelo. *David.* 1501–1504. Mermer, visina 4,08 m. Galerija Akademije, Firenca

iako nije bila savim nepoznata. Kao jedna od sedam žalosti majke božije, *Pijeta* može zahvaliti za svoju naglu popularnost, krajem XV stoleća, sve većem slavljenju kulta Bogorodice. Neobično mlada i lepa Bogorodica koja sedi na Golgoti predstavlja Crkvu i ulazak u raj. Čini se da ovom Oplakivanju nedostaju jaka i uzvišena osećanja nemačkog *Andahtsbilda* (uporedi sl. 479). To je zbog toga što bismo središnju misteriju hrišćanske vere morali da sagledamo na isto tako jasan način kao Marija: Isus kao Bog u ljudskom biću žrtvovao se da bi iskupio naše grehe.

Duhovno i estetski ova *Pijeta* još uvek pripada XV stoleću. U liku Bogorodice prepoznajemo uticaj Mikelanđelovih prethodnika i Jakopa dela Kverče, a u plemenitosti lica i ornamentalnom tretiranju draperije Andrea Verokija. Ogrtač koji poput reke teče oko Bogorodice omogućio je Mikelanđelu da likovno razreši njen telesno i vizuelno nespretan odnos prema mrtvom sinu. Taj problem koji nije mnogo mučio nemačkog gotičkog umetnika, Mikelanđelo je iskoristio kao izražajno sredstvo. On je ostvario svoju ambiciju da „u Rimu isklеše najlepše delo u mermeru kakvo još nije isklesao nijedan umetnik". Za Vazarija to delo bilo je „otkrovenje snage i svih mogućnosti skulpture."

DAVID. Jedinstvene vrednosti Mikelanđelove umetnosti nisu potpuno ostvarene sve do pojave *Davida* – prvog monumentalnog kipa visoke renesanse. Delo je naručeno 1501. kao simbol firentinske republike (vidi sl. 464), a ogromna figura trebalo je da bude smeštena visoko iznad zemlje na jednom od potpornih stubova firentinske katedrale. Međutim, gradski oci odlučili su da je postave ispred Stare palate (Palata Vekio). (Vidi Primarne izvore br. 54, str. 631–632.)

Ta odluka čini nam se razumnom. Budući da je Golijatova glava bila izostavljena, Mikelanđelov David deluje kao da je spreman za nove izazove. Ne deluje kao heroj pobednik, već kao onaj koji se zalaže za pravednu stvar. Mladi David je za Mikelanđela bio otelovljenje odvažnosti – vrline koja se u liku Herkula već veličala na propovedaonici Nikole Pizana. Iako *David* podseća na njega, ovde je građansko-patriotsko značenje naglašenije od moralnog. Lik je ustreptao od prikrivene energije i suočava se sa svetom poput Donatelovog *Sv. Đorđa* (vidi sl. 531), iako ga nagost više povezuje s bronzanim Davidom starijeg majstora. Stil Mikelanđelovog Davida najavljuje ideal koji je sasvim različit od žilavosti i vitkosti Donatelovog mladića.

Mikelanđelo je proveo nekoliko godina u Rimu gde je na njega ostavila dubok utisak helenistička skulptura, osećanjima nabijena mišićava tela. Heroizam, nadljudska lepota i snaga kao i nabrekli volumeni helenističkih skulptura postali su deo Mikelanđelovog stila, a time i renesansne umetnosti uopšte.

Za razliku od njegovih ranih dela, za koja bismo mogli da pomislimo da su antičke skulpture, Mikelanđelo se kipom Davida takmiči s antikom na istom nivou i njen autoritet zamenjuje svojim sopstvenim. Postojani individualizam njegove skulpture delimično je našao uzor u Leonardu da Vinčiju, koji se upravo bio vratio u Firencu. (Kao i ostale Mikelanđelove kolege, i on je ubrzo postao njegov suparnik.) Leonardu duguje i individualnu izražajnost koja odražava „stremljenja ljudske duše". U helenističkoj skulpturi (uporedi sl. 213) iz tela „izbija" agonija duše, dok David, u isti mah i miran i napet izražava potencijalni *pokret u mirovanju,* toliko karakterističan za Mikelanđela.

GROBNICA JULIJA II. Time se odlikuju i skulpture *Mojsije* (sl. 608) i dva „*Roba*" (sl. 609 i 610), nastale deset godina kasnije. One su bile deo ambicioznog skulptorskog programa za grobnicu pape Julija II. Da je Mikelanđelo mogao da izvede tu grobnicu po prvobitnim zamislima bilo bi to njegovo vrhunsko delo. (Nedovršeni *Rob koji se budi* na sl. 3 rađen je za kasniji projekat grobnice.) Veličanstveni *Mojsije,* koji je trebalo da se gleda odozdo, ima zastrašujuću snagu koju su umetnikovi savremenici nazivali *terribilità* –



608. Mikelanđelo. *Mojsije.* Oko 1513–1515. Mermer, visina 2,35 m. San Pjetro in Vinkoli, Rim



609. Mikelanđelo. *Rob na umoru.* 1513–1516. Mermer, visina 2,28 m. Luvr, Pariz



610. Mikelanđelo. *Pobunjeni rob.* 1513–1516. Mermer, visina 2,13 m. Luvr, Pariz

pojam srodan pojmu uzvišenosti (zapravo, doslovno „zastrašujući"). Njegov stav izražava istovremeno i budnost i meditativnost, i time upućuje na čoveka sposobnog i za mudro vođstvo i za strahovitu srdžbu. *Robove* je znatno teže protumačiti. Čini nam se da su najpre pripadali nizu statua koje su personifikovale umetnosti sputane smrću svoga najvećeg pokrovitelja. Kasnije su, kako izgleda, označavali teritorije koje je osvojio Julije II. U svakom slučaju, Mikelanđelo je zamislio ta dva lika kao par suprotnosti: *Rob na umoru* (sl. 609) prepušta se okovima, a *Pobunjeni rob* se bori kako bi se oslobodio. Njihovo alegorijsko značenje bilo je Mikelanđelu možda manje važno od njihove izražajnosti koja priziva neoplatonistički pojam tela kao ovozemaljske tamnice duše.

Oni otelovljuju duhovno stanje čovečanstva sa svim unutrašnjim dvoumljenjima. Iako su ove skulpture započete 1505. godine, na njima može da se prepozna uticaj Laokoonove grupe (sl. 215), čijem je otkrivanju 1506. prisustvovao i sam Mikelanđelo.

SIKSTINSKA KAPELA. Julije II prekinuo je Mikelanđelov rad na projektu za grobnicu dok je još bio u početnoj fazi. On je prvobitno odlučio da poveća crkvu sv. Petra da bi u nju smestio svoju grobnicu, ali je ubrzo od toga odustao. Kad je projekat crkve sv. Petra bio predat Bramanteu, Mikelanđelo je besan napustio Rim (vidi str. 458). Tek dve godine kasnije papa je nekako uspeo da uveri umetnika koji se opirao da se vrati i oslika svod Sikstinske kapele u Vatikanu (sl. 611). Želeći da dovrši rad na grobnici, Mikelanđelo je završio čitav svod za četiri godine, između 1508. i 1512. godine. (Vidi Primarne izvore, br. 56, str. 632–633.) Izveo je epohalno delo. Svod je poput velikog organizma sa stotinama likova, ritmički raspoređenih unutar arhitektonskog okvira. Svojom veličinom, ali još više podređenošću zajedničkom jedinstvu, prevazilazi sve ranije nastale zidne slike. Na srednjem delu, podeljenom s pet pari nosača, nalazi se devet prizora s temama iz Starog zaveta, Knjige Postanja, od Stvaranja sveta do Nojevog pijanstva.

Teološki sadržaj tih prizora i bogat program koji ih prati – aktovi mladića, medaljoni, likovi proroka i sibila, kao i prizori u trougaonim rukavcima – nije potpuno razjašnjen, ali znamo da povezuje starozavetnu istoriju s Hristovim dolaskom. Koja bi značajnija tema bolje odgovarala Mikelanđelu nego stvaranje, pad i spasenje čovečanstva? Ne znamo koliko je sam bio odgovoran za ikonografski program, ali Mikelanđelo nije tip umetnika koji bi svoje stvaranje podredio nečijem nalogu. Tematika svoda tako savršeno odgovara njegovom načinu razmišljanja da njegova htenja verovatno nisu ni u čemu bila suprotna sa željama njegovog pokrovitelja.



611. Unutrašnjost Sikstinske kapele s Mikelanđelovom freskom na svodu, Vatikan, Rim

Kada bismo želeli da detaljno opišemo svod morali bismo da napišemo zasebnu knjigu. Zato ćemo se zadovoljiti da razmotrimo dva od četiri glavna prizora u srednjem delu. Među njima je *Stvaranje Adama* (sl. 612) sigurno najviše pokrenulo Mikelanđelovu maštu. Na toj fresci nije prikazano kako Bog telesno oblikuje Adama već trenutak udahnjivanja božje iskre – duše – i time je izraženo dramatično sučeljavanje Boga i čoveka koje nije uspeo da nadmaši nijedan drugi umetnik. Jakopo Dela Kverča približio mu se u svom reljefu (vidi sl. 540), koji je Mikelanđelo jako cenio. Mikelanđelov prikaz ima dinamiku koja suprotstavlja lik Boga koji jezdi nebom i Adamov lik koji, ležeći na zemlji, nalikuje probuđenom rečnom božanstvu (uporedi sl. 6). Taj odnos postaje još značajniji time što Adam ne stremi samo svom Stvoritelju već i Evi, koju, još nerođenu, nazire u okrilju Gospodove leve ruke.

Mikelanđela su smatrali slabim koloristom, a da za to nema opravdanja pokazala je i nedavna restauracija fresaka. *Prvi greh* i *Isterivanje iz raja* naslikani su smelim, intenzivnim bojama koje su karakteristične za čitav svod. Raspon majstorove palete zapanjuje. Suprotno prethodnom mišljenju herojski likovi nisu samo kao „obojene skulpture". Puni života, oni imaju svoje epske uloge u iluzionističkim „prozorima" koji probijaju njihovo arhitektonsko prebivalište. Ne može se reći da Mikelanđelo samo ispunjava bojom te delove unutar kontura, on gradi svoje oblike širokim i snažnim potezima u tradiciji Đota i Mazača (vidi sl. 556). *Isterivanje iz raja* je svojom intenzivnom dramatičnošću zapravo vrlo blisko Mazaču (vidi sl. 556). Suprotno tome, *Prvi greh* odlikuje se zapanjujućom elegancijom kao i *Libijska Sibila*, poslednja proročica prikazana na svodu. Ona ne izražava samo telesnu već i duhovnu lepotu.

Na sl. 613 vidimo aktove mladića koji nose vence i prate središnje delove svoda. Prekrasno oživljene figure, koje se pojavljuju u jednakim razmacima, deluju poput lanca koji povezuje scene iz Knjige postanja. Iako time dobijaju važnu ulogu, njihovo simbolično značenje ostalo je nejasno. Da li one predstavljaju svet paganske antike? Da li su to anđeli ili slike ljudskih duša? Izgledaju poput idealnih

Pozorište i muzika u visokoj renesansi

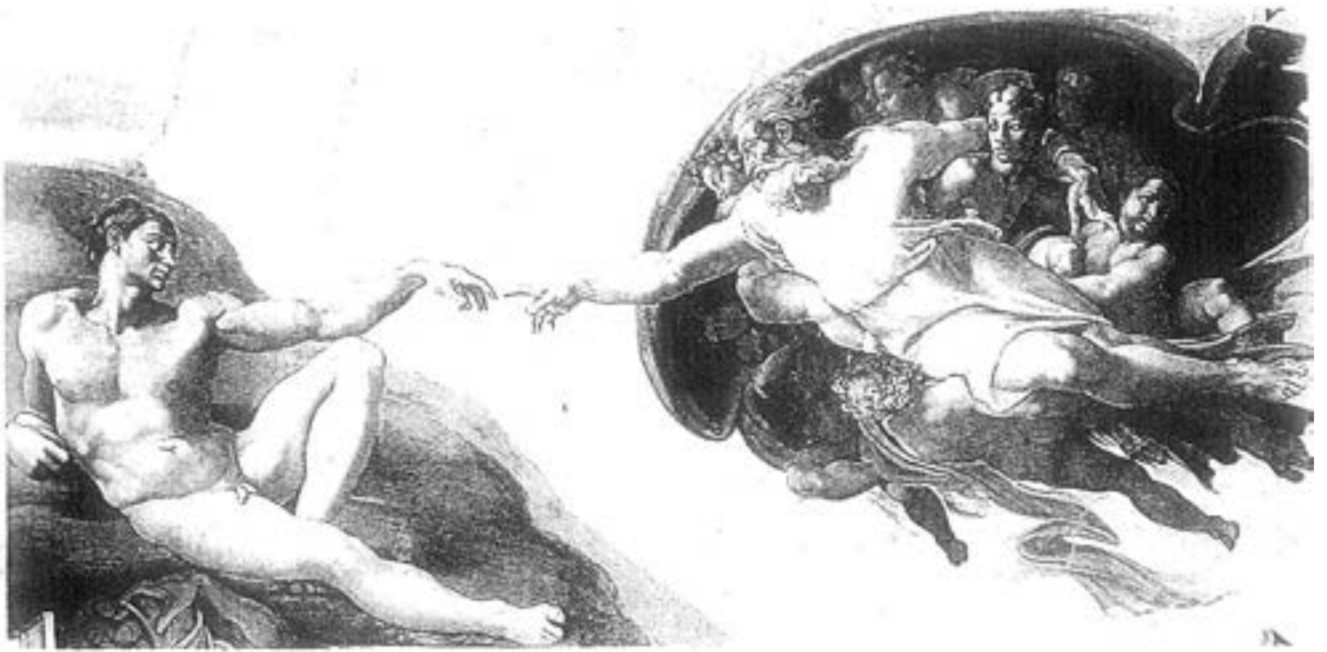
Iako se pojam visoke renesanse odnosi isključivo na likovnu umetnost, usko je povezan i s književnošću, pozorištem i muzikom. Zapravo, sve su umetnosti stvorile kulturnu klimu koja je omogućila razvoj visoke renesanse. Početak XVI veka najavio je prvo veliko razdoblje italijanske književnosti, 200 godina posle Dantea i Petrarke. U središtu je bio pesnik Ludoviko Ariosto (1474–1533), koji je u svom remek-delu *Orlando Furioso* (Besni Orlando) (1532) u priči o krstaškom vitezu Rolandu veličao slavu svojih mecena, porodice D'Este iz Ferare. Već 1508. Ariosto je, po uzoru na klasične komedije, napisao svoju prvu komediju na italijanskom, *Kovčeg*, kojom je započeo književnu vrstu *commedia erudita* (učena ili ozbiljna komedija). Nikolo Makijaveli (1492–1527), poznatiji po svom priručniku o vlasti i dvorskom životu *Vladalac* (objavljenom posmrtno 1532), napisao je komediju *Mandragola*. Prva domaća tragedija *Sofonizba* Đanđorđa Trisime (1478–1550) pisana je grčkim stilom da bi smanjila Senekin uticaj. Tako je pokrenuta rasprava u kojoj su 1541. pobedili pobornici latinske drame u vreme kada je objavljena prva italijanska tragedija koja je izvedena u pozorištu, a to je *Orbeke* Đanbatista Sintije (1504–1573).

Ono što je Ariosto bio u književnosti to je u muzici bio Flamanac Žosken de Pre (oko 1440–1521), koji je ubrzo postao najcenjeniji kompozitor svog doba. Svojim stvaralaštvom pripadao je generaciji Leonarda da Vinčija, iako je bio malo stariji. Uprkos svom burnom umetničkom temperamentu radio je na vodećim dvorovima Italije i Francuske, uživajući pokroviteljstvo ni manje ni više nego triju papa. (Bio je u Vatikanu kad su Peruđino i Botičeli oslikavali zidove Sikstinske kapele.) Njegovi savremenici obraćali su mu se sa istim strahopoštovanjem kao i Mikelanđelu. Žosken, koga smatraju prvim genijem na muzičkom polju, bio je podjednako virtuoz u svetovnoj i u crkvenoj muzici. Njegovo stvaralaštvo bilo je idealan spoj flamanske kompozicije i italijanskog humanizma koji je – nadahnut grčkim načelima – tražio jedinstvo teksta i muzike. U pesmi (franc. *chanson*, ital. *canzone*) i motetu pronašao je idealne oblike jer su mu pružali mogućnost prikazivanja prizora iz života i osećanja koji su bili izvan domašaja tradicionalne muzike za mise.

Težio je tečnom, uravnoteženom stilu koji su upoređivali s Rafaelovom umetnošću, a svojom mirnom i uravnoteženom savršenošću bio je otelovljenje klasičnog ideala. Žosken de Pre je značajan jer je muziku odveo korak dalje, koristeći se tonskim redovima koji su bili različiti od onih koji su se izvodili u srednjovekovnoj i ranorenesansnoj muzici.

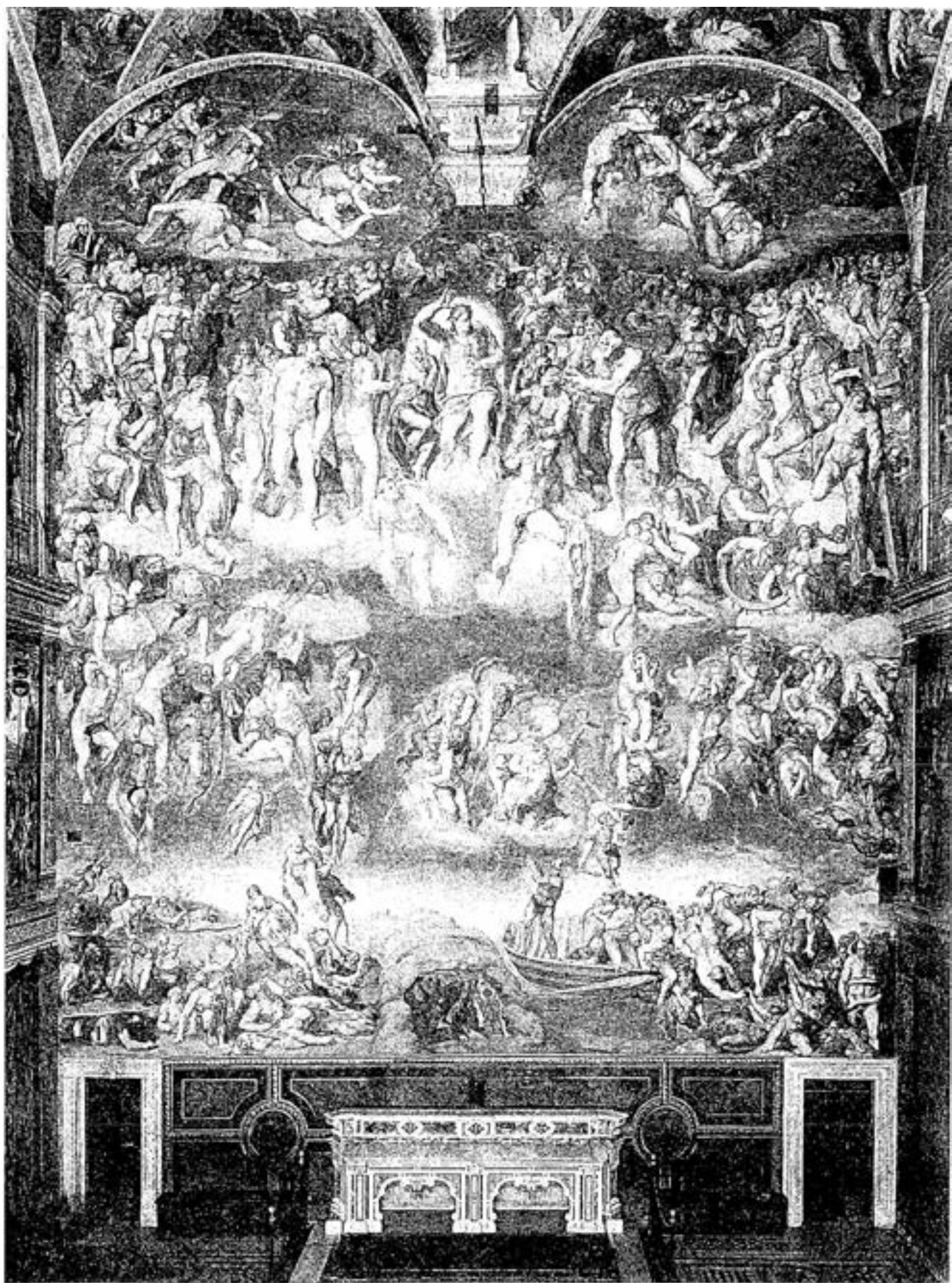
Postao je poznat širom Evrope, ne samo zbog svojih putovanja već i zahvaljujući Venecijancu Otavijanu Petručiju (1466–1539), koji je 1498. izumeo štampanje nota izmenljivim slogom. To otkriće bilo je revolucionarno za muziku kao što je Gutembergov izum tipografije bio značajan za štampanje knjiga i grafika. Petručijev izum doživeo je takav uspeh da su se Francuska, Nemačka i Holandija dvadesetih i tridesetih godina nadmetale u štampanju nota. Zahvaljujući širenju nota i muzičkih ideja štampanjem, kompozitori su se uzdigli u humanističke krugove. Poput likovnih umetnika postali su „učeni" i učestvovali su zajedno sa ostalim intelektualcima u raspravama o teorijskim pitanjima. Njihov položaj još više je uzdignut pojavom prvih udžbenika (ili vežbanki) za podučavanje u sviranju instrumenata, koji su pokrenuli novi talas zanimanja za muziku.

Dokaz da je muzika sve više dobijala na važnosti video se na dvorovima koji su se žustro takmičili oko vodećih kompozitora i muzičara, premda su oni zahtevali velike plate. Štaviše, od idealnog princa ili dvorjanina očekivalo se da uz ostale veštine razvija i muzičku. Takav savršeni dvorjanin bio je i Leonardo da Vinči, koji je poput Đorđonea ili Ticijana takođe bio muzički obrazovan.



612. Mikelanđelo. *Stvaranje Adama,* na svodu Sikstinske kapele. 1508–1512. Freska

613. Mikelanđelo. *Prvi greh* i *Isterivanje iz raja,* na svodu Sikstinske kapele. 1508–1512. Freska



614. Mikelanđelo. *Strašni sud.* 1534–1541. Freska. Sikstinska kapela, Vatikan, Rim



615. Mikelanđelo. *Strašni sud* (detalj s autoportretom, desno dole)



616. Mikelanđelo. Grobnica Đulijana de Medičija. 1524–1534. Mermer, visina središnje figure 180,5 cm. Nova sakristija, San Lorenco, Firenca

bića koja još nisu obdarena božjom milošću i zbog toga čeznu za spasenjem. Bez obzira na to kako ćemo odgovoriti na ta pitanja, figure mladića pripadaju istoj grupi kao i „*Robovi*" s Julijeve grobnice, s kojima su likovno i pojmovno usko povezani. I ovde je simbolično značenje zasenjeno bogatstvom izraza kojim ih je Mikelanđelo ispunio.

STRAŠNI SUD. Kad se Mikelanđelo 1534. vratio u Sikstinsku kapelu, 20 godina posle završetka rada na njenoj tavanici, zapadni svet zahvatila je duhovna i politička kriza reformacije (vidi str. 539). Mikelanđelova religiozna shvatanja takođe su se promenila, što možemo zapaziti s potresnom neposrednošću ako se od Mikelanđelove freske na svodu, koja blista životnom snagom, okrenemo mračnoj viziji njegovog Strašnog suda (sl. 614 ovde je reprodukovana posle restauracije), kako ga opisuje Jevanđelje po Mateju 24:29–31.

Koliko se ta slika razlikuje od veličanstvene i dobro raspoređene Đotove kompozicije (uporedi sl. 505), čija je zamisao pakla u donjem desnom uglu još uvek povezana s prizorom na zapadnom portalu u Otenu (vidi sl. 404)! Mikelanđelu su delimičan uzor bile freske Luke Sinjorelija u katedrali u Orvijetu (sl. 587). Međutim, u Sikstinskoj kapeli agonija izražena snažnim telesnim iskrivljenjima unutar nemirne atmosfere postala je u suštini duhovna. I blagosloveni i prokleti, zbijeni u gomili, preklinju razgnevljenog Boga za milost. Osim u liku Gospoda, koji je sličan Apolonu, ne nalazimo tragova klasičnog. Ispod njega, jašući na oblaku, naslikan je apostol Vartolomej (sl. 615), koji, budući da je bio odran, drži u ruci ljudsku kožu, simbol svoga mučeništva. Međutim, lice na toj odranoj koži nije Vartolomejevo nego Mikelanđelovo. Na tom mračnom grčevitom autoportretu, koji je bio tako dobro skriven da je prepoznat tek u novije vreme, umetnik je ostavio svoju ličnu ispovest o krivici i nedostojnosti.

KAPELA MEDIČI. Razdoblje između oslikavanja tavanice Sikstinske kapele i *Strašnog suda* podudara se s vladavinom papa Lava X (1513–1521) i Klementa VII (1523–1534). Obojica su bili članovi porodice Mediči i želeli su da zaposle Mikelanđela u Firenci, a on se usredsredio na San Lorenca – crkvu porodice Mediči. Vek posle Bruneleskijevog revolucionarnog projekta za sakristiju (vidi str. 419–420), Lav X odlučio je da sagradi novu sakristiju u kojoj bi bile smeštene grobnice Lorenca il Manjifika ('Veličanstvenog'), Lorencovog brata Đulijana i dvojice mlađih članova porodice takođe po imenu Lorenco i Đulijano (vidi sl. 543). Te grobnice zamišljene su kao odrazi u ogledalu. Mikelanđelo je preuzeo projekat u početnoj fazi i radio na njemu 14 godina. Uspeo je da završi arhitektonski deo i dve grobnice

mlađih članova porodice, Lorenca i Đulijana (sl. 616). Nova sakristija zamišljena je kao arhitektonsko-skulptorska celina. To je jedino umetnikovo delo gde su skulpture ostale u prostoru koji je za njih bio građen, iako je njihova precizna pozicija pod znakom pitanja.

Mikelanđelov projekat za grobnice Medičija doživeo je tokom rada mnoge promene i u sadržaju i u obliku. Bili su zamišljeni i drugi likovi i reljefi, ali nikada nisu izvedeni. Današnji izgled verovatno nije završno rešenje, jer je proces projektovanja prekinut kad je Mikelanđelo 1534. godine otišao u Rim.

Đulijanova grobnica ostala je vizuelno jedinstvena, iako je niša preuska i i suviše plitka da bi se sedeća figura udobno smestila u nju. Veliki trougao koji čine skulpture „učvršćen" je mrežom arhitektonskih vertikala i horizontala, čiji izduženi oblici oštrih ivica potcrtavaju zaobljenost i težinu skulpture. Projekat još uvek pokazuje srodstvo s ranorenesansnim grobnicama, poput one Leonarda Brunija (vidi sl. 577), ali razlike ipak pretežu. Nema natpisa, a umesto figure pokojnika na pokrovu su dve alegorijske figure – *Dan* (na desnoj strani naše slike) i *Noć* (na levoj). Šta znači ta trijada? To se pitanje često postavljalo, ali nikad nije stigao zadovoljavajući odgovor. Nekoliko redova na jednom od Mikelanđelovih crteža daje mogući odgovor: „*Dan* i *Noć* govore i kažu: Mi smo svojom hitrom izmenom doveli vojvodu Đulijana do smrti... Jedino je pravedno da se vojvoda osveti, (jer) on je nama uzeo svetlost; i svojim sklopljenim očima naše zaključao, pa tako one više ne sijaju na zemlji."

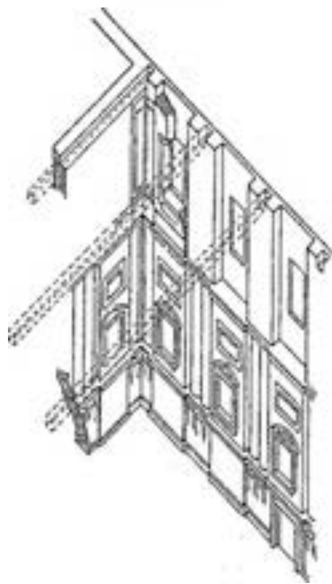
Đulijanov kip, koji je pandan Mojsiju, iako je od njega mlađi i više misaoni tip, idealna je slika vladara. Lik u antičkoj vojnoj odori nema nikakve sličnosti s pokojnim Medičijem. („Za 1.000 godina niko neće znati kako je izgledao", jednom je navodno izjavio Mikelanđelo.) Prvobitno je bilo zamišljeno da u podnožju grobnice budu dva rečna boga. Ležeći likovi koji svojim stasom vuku poreklo od starih rečnih bogova (uporedi sl. 6), predstavljaju, slično *Robovima*, suprotna raspoloženja. Oličavaju „pokret u mirovanju" dramatičnije od ijednog Mikelanđelovog dela. U nadolazećoj pretnji *Dana*, čije je lice namerno nedovršeno, i nespokojnom snivanju *Noći* veličanstveno je izražen dualitet tela i duše.

BIBLIOTEKA LAURENCIJANA. Grobnica Đulijana Medičija neudobno je stisnuta unutar prostornog okvira rešenog s popriličnom slobodom u odnosu na klasičnu arhitektonsku sintaksu. Vazari je, nadahnut Novom sakristijom, napisao: „Svi umetnici osećali su veliku i stalnu obavezu prema Mikelanđelu jer je on pokidao sve veze i okove koji su ih ograničavali na stvaranje tradicionalnih oblika." Njegova prava snaga u stvaranju novih arhitektonskih oblika došla je do izražaja najviše u predvorju (sl. 617) Biblioteke Laurencijane, koja se nalazi uz crkvu San Lorenca. Biblioteka je građena istovremeno s Novom sakristijom da bi se u nju smestila velika zbirka knjiga i rukopisa porodice Medići.

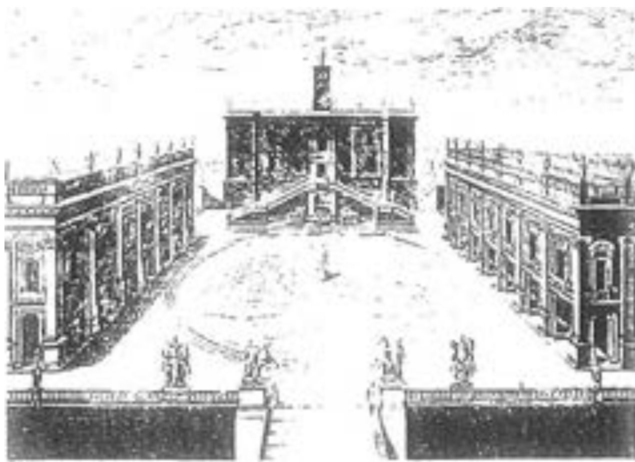
Po merilima dvadesetih godina XVI veka, koja su se temeljila na klasičnim principima, čitavo predvorje je sasvim suprotno od zahtevanih ideala. Zabat iznad vrata je prekinut, pilastri niša pri dnu se sužavaju, stubovi ne pripadaju nijednom poznatom stilskom redu, konzole u obliku volute ništa ne nose. Ali s gledišta uobičajene arhitektonske prakse, najveći paradoks od svega jesu stubovi uvučeni u zid. Iako su konstruktivno opravdani – stubovi podupiru teške stupce, a ovi grede (sl. 618) – taj element narušio je sveta pravila arhitektonskog sklada. U klasičnom sistemu nosača i greda stubovi (ili pilastri) moraju biti istureni iz zida na koji su postavljeni da bi se naglasila njihova autonomnost.



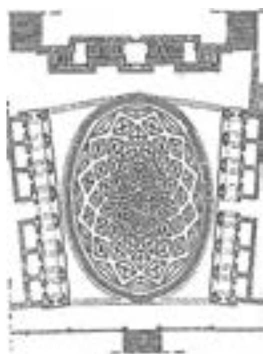
617. Mikelanđelo. Predvorje Biblioteke Laurencijane, Firenca. Započeto 1524, stepenište projektovano 1558–1559.



618. Aksonometrijski prikaz konstruktivnog sistema, predvorje Biblioteke Laurencijane (prema Akermanu)



619. Mikelanđelo. Kampidoljo (bakrorez Etjena Diperaka, 1569)



620. Plan Kampidolja, Rim

Taj sistem može biti sveden na površinsko i linearno raščlanjavanje (kao na *Palati Ručelaj*, sl. 556), ali niko pre Mikelanđela nije se usudio da prkosi logici građenja uvlačenjem stubova u zidnu masu. Ova novina je samo izražajno sredstvo i nema nikakvu drugu ulogu. Zidovi se provlače između stubova i predvorje postaje „zbijen prostor" u kome posmatrač samo što ne doživi stres. Osećaj nelagodnosti još je veći zbog niša koje zjape prazne, kao i prevelikog stepeništa, do čijeg je rešenja, sličnog noćnoj mori, Mikelanđelo došao u snu mnogo godina kasnije. Stepenice koje je po njegovom nacrtu izveo Bartolomeo Amanati (vidi str. 499) prostiru se nadole i napolje tako nemilosrdno da se, savladavajući njihovu visinu, pitamo da li uopšte možemo da prkosimo njihovom toku.

KAMPIDOLJO. Poslednjih 30 godina života Mikelanđelo se uglavnom posvetio arhitekturi. Između 1537. i 1539. njemu je poverena najambicioznija narudžbina u životu: preoblikovanje Kampidolja, samog vrha rimskog Kapitola, u trg monumentalnih razmera, koji će biti dostojan mesta nekadašnjeg simboličnog središta starog Rima. Mikelanđelo je potpuno iskoristio mogućnost koja mu se napokon pružila, a to je projektovanje u velikim razmerama. Iako Kampidoljo nije bio dovršen još dugo posle njegove smrti, on je izveden po njegovoj zamisli. Ostao je najimpozantnije gradsko središte i postao je uzor za bezbroj drugih. Papa Pavle III načinio je početni korak odlučivši da preseli antički konjanički spomenik Marka Aurelija (vidi sl. 279) na Kampidoljo, pa je Mikelanđelo napravio projekat za njegovo postolje. Taj spomenik postao je žiža čitavog projekta jer je smešten u središte blago uzdignute ovalne uzvišice



621. Mikelanđelo. Konzervatorova palata, Kampidoljo, Rim. Projektovano oko 1545.

koja je povezivala ceo prostor. Tri strane *piazze* zatvorene su fasadama palata, tako da se posetilac, posle penjanja stepenicama na četvrtoj strani trga, nalazi u velikoj zatvorenoj „sobi na otvorenom". Arhitektonska celina ostavlja utisak koji ne može da se dočara fotografijom. Čak i najbolja vizura na bakrorezu rađenom po Mikelanđelovom projektu ne može da da sliku pravog stanja. Na crtežu vidimo dvoosnu simetriju celine (s delovima zgrade) i snažan osećaj progresije koja teče duž glavne ose u smeru Palate Senata. Međutim, oblik *piazze* na slici je iskrivljen, jer trg u stvarnosti ima oblik trapeza, a ne pravougaonika (vidi sl. 620). To obeležje bilo je nametnuto Mikelanđelu samim mestom gradnje.

Palata Senata i Palata konzervatora na desnoj strani bile su starije građevine koje je trebalo sačuvati iza njihovih novoprojektovanih pročelja. Postavljene su pod uglom od 80 umesto 90 stepeni. No Mikelanđelo je pretvorio u prednost nešto što bi manje maštovitom arhitekti smetalo: zbog udaljavanja bočnih strana Palata Senata izgleda veća nego što stvarno jeste, tako da snažno dominira trgom.

Čitava koncepcija vizuelno deluje kao pozornica: na graviri „Nova palata" na levoj strani trga izgleda poput kulisa. Ali ta fasada i njena bliznakinja na suprotnoj strani nisu kulise, nego su to dve snažne trodimenzionalne građevine s jakim suprotstavljanjem punog i praznog, horizontalnog i vertikalnog. Tako snažno volumetrijsko raščlanjavanje nismo sreli od rimske antike (uporedi sl. 257). Identični otvoreni tremovi povezuju trg s pročeljima zgrada, slično kao što je u manastiru dvorište povezano arkadama.

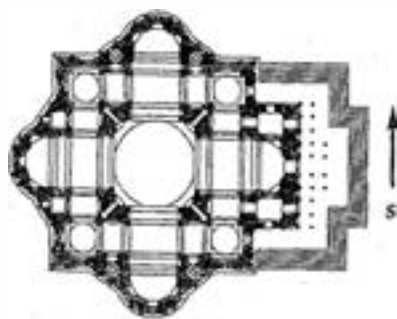
Stubovi i kamene grede trema nalaze se unutar kolosalnog reda pilastera koji nose teški venac prvog sprata, iznad koga se nalazi balustrada. S tim elementima susreli smo se na pročeljima Bruneleskijeve Kapele Paci i Albertijeve crkve Sv. Andrej i na Bramanteovom Tempijetu (vidi sl. 544, 569, 601), ali ih je tek Mikelanđelo povezao u skladnu celinu. Primenjujući kolosalni red i balustradu iznad visokog prizemlja na Palati Senata, naglasio je masivnost građevine. Čini nam se kao da se na njenom ulazu, koji se nalazi na vrhu ogromnog dvokrakog stepeništa, sastaju sve prostorne sile pobuđene ovalnim platoom i širenjem bočnih strana, te da je za posmatrača koji prolazi trgom upravo na tom mestu dramatični vrhunac.

SV. PETAR. Primenom kolosalnog reda na Kampidolju taj motiv postao je snažno izražajno sredstvo u jeziku monumentalne arhitekture. Mikelanđelo ga je ponovno uspešno primenio na pročelju crkve sv. Petra (sl. 622). Projekat za crkvu preuzeo je 1546, posle smrti prethodnog arhitekte, Antonija da Sangala ml. (nećaka njegovog bliskog prijatelja, ali i suparnika, Đulijana da Sangala), čiji je projekat potpuno preradio.

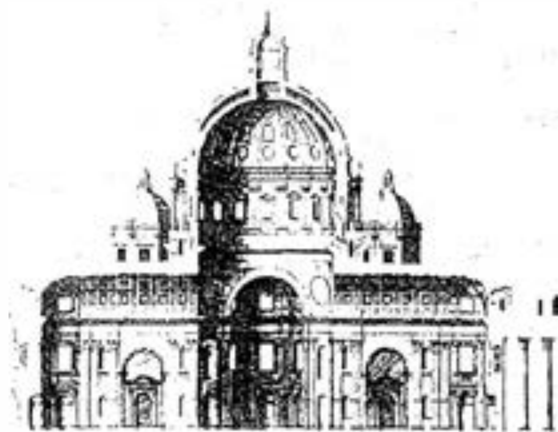
Sistem raščlanjavanja koji je primenio na Palati konzervatora, s prozorima i arhitravom umesto otvorenih lođa i balustrada, ovde se mogao uspešno prilagoditi razuđenom obrisu plana. Za razliku od Bramanteovog rešenja sa nekoliko poprečnih slojeva (vidi sl. 604), Mikelanđelov kolosalni red naglašavao je jezgrovitost i organsko jedinstvo građevine, ističući još dramatičnije kupolu. Ista želja za sažetošću i organskim jedinstvom navela ga je da pojednostavi



622. Mikelanđelo. Sv. Petar, Rim, pogled sa zapada. 1546–1564. (kupolu dovršio Đakomo dela Porta, 1590)



623. Mikelanđelo. Plan Sv. Petra



624. Uzdužni presek Sv. Petra (bakrorez Etjena Diperaka, 1569)



625. Rafael. *Lepa baštovanka.* 1507. Ulje na drvetu, 122 x 80 cm. Luvr, Pariz

unutrašnjost, ne menjajući njen centralni karakter (sl. 623 i 624). Složene prostorne sekvence Bramanteovog plana Mikelanđelo je sveo na krst i kvadrat, a glavnu osu odredio menjanjem spoljašnjeg izgleda istočne apside kojoj je dodao otvoren trem. Taj deo projekta nikada nije izveden. Kupola u svim bitnim elementima odražava Mikelanđelove ideje, iako je većim delom sagrađena posle njegove smrti i ima oštriji nagib. (Uporedi graviru nastalu po originalnom projektu, sl. 624.)

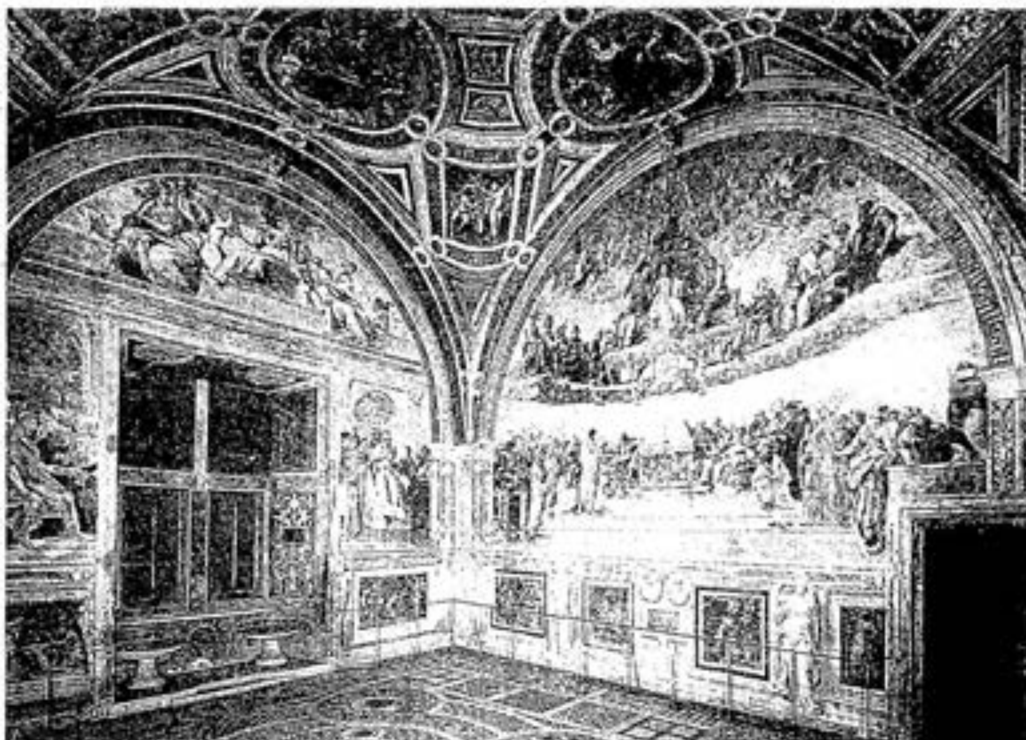
Bramante je kupolu projektovao kao stepenastu hemisferu iznad uskog tambura, koja bi ostavljala utisak kao da pritiska crkvu. Mikelanđelov projekat izaziva drugačije osećanje. Imamo utisak da snažni potisak povlači energiju od glavnog tela građevine prema gore. Visoki tambur, jako istaknuti potporni stupci naglašeni dvostrukim stubovima, rebra, izdužena krivina kupole, visoka lanterna – sve to doprinosi vertikalnosti.

Mikelanđelo je od kupole firentinske katedrale pozajmio ne samo dvoslojnu konstrukciju nego i gotički profil, ali utisak je sasvim različit. Za razliku od Bruneleskijeve kupole, čije glatke površine ne daju ni nagoveštaj unutrašnjih sila, Mikelanđelo pronalazi gotovo skulpturalni oblik za sile suprotnog delovanja i povezuje ih sa ostalim delom građevine. Potisak kreće od para pilastera kolosalnog reda, preuzimaju ga parovi stubova na tamburu, a zatim se nastavlja duž rebara kupole i dostiže vrhunac u lanterni. Logika ovog sistema toliko je uverljiva da će ga gotovo sve kupole građene između 1600. i 1900. na neki način potvrditi. Mikelanđelova veličanstvena samouverenost u izradi projekata za Kampidoljo i crkvu sv. Petra kao da negira njegov prikaz samog sebe u obliku odrane kože na *Strašnom sudu.* Zaista je teško pomiriti te dve suprotnosti njegovog karaktera. Možda se pred kraj života osećao ispunjeniji baveći se arhitekturom, umesto oblikovanjem ljudskih tela, jer posle 1545, kad je završio rad na grobnici Julija II, nije ostavio nijednu završenu skulpturu.

Poslednje decenije života posvetio je poeziji i crtežima religioznog i neoplatonističkog karaktera koji su po svom sadržaju izrazito lične prirode. (Vidi Primarne izvore, br. 55, str. 632.) Skulpture koje je počeo da radi za sebe, uključujući grupu *Pijeta* koja je bila namenjena njegovoj grobnici, koju je delimično sam uništio, pokazuju njegovo traganje za novim oblicima, jer mu se njegov raniji rad činio beznačajnim.

Rafael Santi

Ako je Mikelanđelo primer usamljenog genija, Rafael (1483–1520) pripada potpuno suprotnom tipu umetnika građanina sveta. Zbog toga su njih dvojica prirodni suparnici, a razlika među njima bila je jasna već i njihovim savremenicima. Iako je svaki od njih imao svoje pristalice, bili



626. Odaja pečata, s Rafaelovim freskama. Vatikanska palata, Rim

su podjednako slavni. U XX veku naklonost javnosti nije bila tako jednako podeljena. Zahvaljujući Vazariju, Mikelanđelovom glavnom apologeti, i piscima istorijskih romana i romansiranih biografija Mikelanđelo i danas fascinira sve nas, dok o Rafaelu, uprkos neobičnim prikazima njegovog života, obično raspravljaju samo istoričari umetnosti. Možda je Rafaelov život bio previše uspešan, a njegova dela i suviše ispunjena skladom koji je stvarao bez muke, da bi se mogao upoređivati s tragičnim herojstvom Mikelanđela. Osim toga, Rafael je u umetnost uneo manje novina nego Leonardo, Bramante i Mikelanđelo, na čijim je dostignućima i izrastao. Uprkos tome, on je središnji slikar visoke renesanse i naše sveukupno shvatanje tog stila počiva više na delima ovog stvaraoca nego na delima bilo kog drugog njegovog savremenika.

Rafaelov genije počivao je na njegovoj jedinstvenoj sposobnosti kreativne sinteze koja mu je omogućila da spoji odlike Leonarda i Mikelanđela, stvarajući umetnost koja je istovremeno bila i poetična i dramatična, slikarski bogata i vajarski čvrsta. Njegove sposobnosti mogu se videti već na Madonama koje je naslikao u Firenci (1504–1508) pošto je završio slikarski zanat kod Peruđina. Meditativna smirenost *Lepe baštovanke* (*La Belle Jardinière*) (sl. 625) još uvek odražava stil njegovog učitelja (uporedi sl. 586), ali su oblici bogatiji i obavijeni leonardovskim sfumatom. Ozbiljna i nežna Devica podseća nas na *Mona Lizu*, ali bez ijedne od njenih tajni. Ono što je kod Leonarda tajanstveno, kod Rafaela postaje uverljivo ljudski, ali ipak prožeto izvanrednom senzibilnošću. Istovremeno, naglašena idealizacija oblika već pokazuje sklad i savršenost koji će postati prepoznatljiva obeležja Rafaelovog stila. Zagonetni pokreti na *Bogorodici u pećini* zamenjeni su nežnom, ritmičkom međuigrom, zamršeno grupisanje stabilnom piramidom, a strogost je omekšana Bogorodičinim talasastim ogrtačem. Najveći utisak na nas ostavlja predeo koji je, za razliku od Leonardovog, pažljivo posmatran. Ljudska tela svojom stamenošću takođe potvrđuju Rafaelovu posvećenost prirodi.

ATINSKA ŠKOLA. *Lepa baštovanka* mnogo je preuzela od *Bogorodice u pećini*, ali izgleda drugačije zbog Mikelanđelovog uticaja. Međutim, taj uticaj postao je izrazito vidljiv tek u Rafaelovim rimskim delima. Godine 1508, kad je Mikelanđelo počeo da oslikava Sikstinsku kapelu, Rafael je iz Firence došao u Rim na poziv Julija II. Mladi umetnik je u početku ostao pri svojim idejama koje je razvio nešto ranije, ali ga je rimsko iskustvo kao umetnika promenilo i doživeo je neverovatan razvoj. Ta metamorfoza očigledna je u Stanca dela Senjatura (Odaja pečata) – prvoj od privatnih papinih odaja koje će Rafael oslikati u Vatikanskoj palati. U toj odaji smeštena je papina lična biblioteka, ali je ona i mesto gde je pod pokroviteljstvom pape tribunal pečata (*segnatura*) donosio kanone i svetovne zakone.

Rafaelov ciklus fresaka na njenim zidovima odnosi se na četiri područja znanja: teologiju, filozofiju, pravo i umetnost. Taj program potiče od sv. Bonaventure i, zahvaljujući franjevcima, nesumnjivo je već ranije bio poznat u papskoj palati, ali je ikonografija isključivo Rafaelova. Na desnoj strani (sl. 626) naslikan je *Trijumf hrišćanske crkve* ili *Veličanje evharistije* (*Disputa del Sacramento*), na kojoj krunisani Hristos sedi između Bogorodice i sv. Jovana Krstitelja, a iza njega su Bog Otac, sveci i proroci s obe strane i sv. Duh, koji lebdi iznad Evharistije. U luneti iznad vrata prikazane su *Tri pravne vrline*, iznad *Predaje svetovnog zakonika* (levo)

627. Rafael. *Atinska škola.* 1510–1511. Freska. Odaja pečata, Vatikanska palata, Rim

i *Predaje crkvenog zakonika* (desno). Na drugoj strani prikazan je *Parnas,* sveta planina Apolona i muza.

Od svih fresaka u tom prostoru *Atinska škola* (sl. 627), nasuprot *Disputi,* već dugo se smatra Rafaelovim remek-delom i savršenim oličenjem klasičnog duha visoke renesanse. Njena tema je „Atinska filozofska škola", a prikazuje grupu poznatih grčkih filozofa okupljenih oko Platona i Aristotela u karakterističnom položaju ili aktivnostima. Rafael je verovatno tada već video svod Sikstinske kapele, koji je u to vreme bio u završnoj fazi, jer se Mikelanđelov uticaj oseća u izražajnoj energiji, telesnoj snazi i dramatičnom grupisanju likova. Pa ipak, Rafael nije samo pozajmio Mikelanđelov pokret i položaj nego ih je utopio u sopstveni stil, dajući im novo značenje.

Telo i duh, pokreti i osećaji skladno su uravnoteženi. Svi članovi tog velikog skupa imaju svoje uloge, vrlo jasne i svrsishodne. Celokupna koncepcija i kompozicija *Atinske škole* više upućuje na duh Leonardove *Tajne večere* (sl. 596) nego na tavanicu Sikstinske kapele, što se vidi u načinu na koji Rafael svakom filozofu omogućava da razotkrije „stremljenja svoje duše" zatim postupkom izdvajanja pojedinaca iz grupe i njihovim ponovnim povezivanjem formalnim ritmom. Umetnik je pomno razradio položaje likova u seriji crteža, od kojih je mnoge radio po živom modelu. Leonardovska je i centralna simetrična kompozicija kao i međusobna zavisnost likova i njihovog arhitektonskog okvira. Ali Rafaelova klasična zgrada ima mnogo veći udeo u kompoziciji nego dvorana u *Tajnoj večeri.* Svojom visokom kupolom, polu-



628. Rafael. *Galateja.* 1513. Freska, 3 x 2,2 m. Vila Farnezina, Rim



629. Rafael. *Papa Lav X i njegovi nećaci kardinali Đulio de Mediči i Luiđi de Rosi.* Oko 1518. Ulje na platnu, 154 x 119 cm. Ufici, Firenca

obličastim svodom i velikim statuama, arhitektura je po duhu klasična, ali izgledom ne deluje grčki. Nadahnuta Bramanteom izgleda kao buduća slika nove crkve sv. Petra. (Bramante je, kao i Rafael, rođen u Urbinu te mu je, štaviše, pozirao za lik Pitagore koji drži knjigu, u prvom planu, u donjem levom uglu slike. Mikelanđelo – u liku Heraklita koji piše na stepenicama – dodat je u poslednjem trenutku na desnoj strani.) Geometrijska preciznost i prostorna veličanstvenost mesta radnje dovodi do vrhunca tradiciju koja polazi od Mazača (vidi sl. 551) i dolazi do Rafaela preko njegovog učitelja Peruđina, koji ju je pak nasledio od Pjera dela Frančeske. Ono što jeste novo to je aktivna uloga arhitekture u stvaranju prostornog okvira slike. Ta novina presudno je uticala na razvoj slikarstva i mnogo posle XVI veka.

GALATEJA. U kasnijim delima Rafael nikad više nije uspeo tako sjajno da postavi arhitektonsku pozornicu. U stvaranju slikarskog prostora sve više se oslanjao na pokrete likova, a manje na perspektivne vidike. *Galateja,* nastala 1513, predstavlja ponovnu klasičnu temu: lepa nimfa Galateja koju uzaludno progoni kiklop Polifem pripada grčkoj mitologiji. Poput stiha Anđela Policijana kojim je nadahnuta, slika veliča bezbrižnu čulnost antike i suprotstavlja se strogom idealizmu *Atinske škole.* (Vidi Primarne izvore, br. 58. str. 633.) Dok *Atinska škola* predstavlja idealnu sliku antičke prošlosti, *Galateja* odiše paganskim duhom koji deluje kao da je još prisutan. Kompozicija podseća na Botičelijevu sliku *Rađanje Venere* (sl. 583), koju je Rafael poznavao iz svojih firentinskih dana, a koja uticaje duguje Policijanu (vidi str. 443). Ali njihova sličnost istovremeno naglašava njihovu veliku razliku. Ekspanzivni, spiralni pokreti Rafaelovih zaobljenih, dinamičnih likova izviru iz kontraposta *Galateje.* Na Botičelijevoj slici pokret ne stvaraju likovi, nego im je on nametnut spolja dekorativnošću i linearnošću, pa se tako nikada ne odvaja od površine platna.

PORTRETI. S obzirom na Rafaelovu vernost prirodi ne iznenađuje nas što je imao naročiti talenat za portretisanje. Zahvaljujući svom geniju za sintezu, spojio je realizam portreta XV veka (npr. sl. 585) s humanističkim idealom visoke renesanse, koji je na *Mona Lizi* umalo nadvladao individualnost modela. Rafael niti je laskao svojim modelima niti ih je prikazivao konvencionalno. *Papa Lav X* (sl. 629) ne izgleda ovde lepši nego što je bio u stvarnosti. Njegov lik teških obraza, razrađen vrlo detaljno, odaje zlovolju iako je papa bio poznat hedonista. Uprkos tome, lik dominira svojom prisutnošću, a snaga i dostojanstvo više zrače zbog njegove ličnosti nego zbog uzvišenog poziva. Imamo osećaj da Rafael nije krivotvorio njegovu ličnost nego da ju je oplemenio i da je naglasio ono bitno – kao da je imao priliku da posmatra Lava X u njegovim najboljim trenucima. Dva kardinala, iako prikazana istom



630. Rafael. *Žrtvovanje Listre.* 1514–1515. Tempera na papiru, 3,5 x 5,4 m. Viktorija i Albert muzej, London

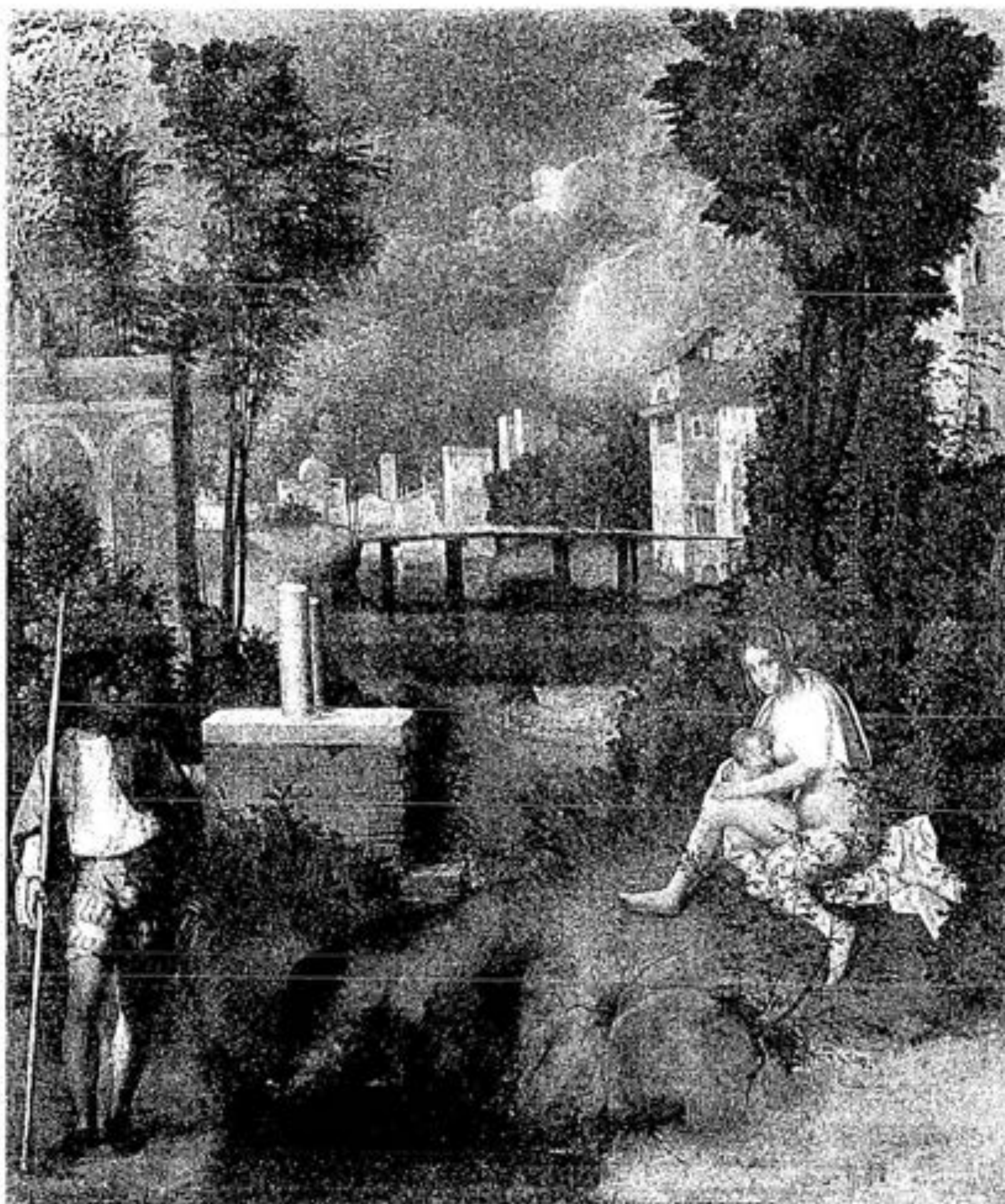
preciznošću, nemaju njegovu uravnoteženu snagu, ali tim kontrastom pojačavaju suverenost glavnog lika.

Čak i slikarski postupak odaje sličnu gradaciju: Lav X izdvojen je od svojih pratilaca, a njegovo realno prisustvo pojačano je intenzivnijim svetlom, bojom i teksturom.

KASNIJA DELA. Kada je 1516. Lav X poslao Mikelanđela u Firencu zbog radova na kapeli Medičija (vidi str. 467), Rafael je u Rimu postao neosporno vodeća umetnička ličnost.Već je bio imenovan za Bramanteovog naslednika na izgradnji crkve sv. Petra (Mikelanđelo će to postati tek za 30 godina), a postavljen je i za glavnog nadzornika antičkih starina u Rimu. Tek tada počele su da ga zasipaju narudžbine, pa se zbog toga sve više počeo da oslanja na pomoćnike u svojoj radionici, koja se sve više širila. Usled toga, osim portreta, među kojima je i portret Lava X, samo nekoliko kasnijih dela možemo pripisati isključivo Rafaelovoj ruci. Njegova kasnija dostignuća nisu sasvim jasna bilo zbog sve većeg udela njegovih pomoćnika, koji su kvarili negove namere, bilo zbog kasnijih intervencija restauratora. Uprkos tome, poslednje razdoblje njegovog kratkog života i delovanja neobično je bogato i složeno.

Rafael je uzdigao narativno slikarstvo na novi stepen, šireći njegove likovne i izražajne mogućnosti. Visoke domete i njihovu različitost obeležava stvaralačka napetost koju sačinjavaju veličanstvena retorika i uzvišeni prizori koji dovode klasičnost do njenih granica ili je čak prevazilaze. Katkada te dve sile stvaraju prividno primirje ili se nalaze u stanju majstorski postignute dinamične ravnoteže, kao na *Žrtvovanju Listre* (sl. 630), jednoj u seriji tapiserija za Sikstinsku kapelu kojom se Rafael neposredno takmičio s Mikelanđelom.

Scena potiče iz Dela apostolskih (D 14), a prikazuje Pavla koji posle izlečenja tromog (sasvim levo na slici) opominje gomilu da ne žrtvuju životinje. Apostol Pavle pogrešno se smatrao za Merkura zbog statue tog boga u gornjem središnjem delu u pozadini. Arhitektonski okvir, rekonstruisan iz antike strašću arheologa, proteže se čitavom površinom slike, delimično po uzoru na rimske reljefe (uporedi sl. 273). Osim što uokviruje radnju, postaje važno izražajno sredstvo koje pojačava uzbuđenje ustalasane mase i dostojanstvenu snagu apostola i njegovog pratioca Varnave. Između te dve grupe Rafael je ostavio razmak kojim pojačava njihov međusobni kontrast ali i naglašava lik Merkura. Drama pokazuje karakteristike i Leonarda i Mikelanđela, ali u drugačijem poretku zbog Rafaelove jedinstvene snage koncentracije. U tom delu umetnik je iscrpeo sve mogućnosti klasičnog izraza koje su mu se nudile. Kakvim bi koracima krenuo nikada nećemo saznati jer mu je život bio prekinut na vrhuncu visoke renesanse. Ali je važno, takođe, da su neki od vodećih manirista sledećeg naraštaja potekli iz njegove majstorske radionice.



631. Đorđone. *Oluja.* Oko 1505. Ulje na platnu, 79,5 x 73 cm. Galerija Akademije, Venecija

Đorđone

Razlika između umetnosti rane i visoke renesanse, tako upadljiva u Firenci i Rimu, nije tako oštra u Veneciji. Đorđone (1478–1510) prvi je venecijanski slikar koji je pripadao novom razdoblju, napustivši krug Đovanija Belinija tek poslednjih godina svog kratkog radnog veka.

OLUJA. Među Đorđoneovim malobrojnim zrelim delima *Oluja* (sl. 631) je najneobičnija i najzagonetnija i zbog toga je doživela mnoga tumačenja. Najuverljivije je ono po kome se na slici nalaze Adam i Eva nakon prvog greha. Njihova sudbina je božja volja. Blesak munje simbolizuje božji strašan glas koji najavljuje da će muškarac obrađivati zemlju od koje je stvoren, a žena rađati u muci. Adam, odeven u savremeni venecijanski kostim, odmara se od teškog rada, dok Eva, čija zaogrnuta nagost označava sramotu i spoznaju čulnog, doji prvorođenog sina Kaina. U daljini se vidi most preko reke koja okružuje grad zemaljskog raja iz koga su proterani. Zmija, jedva vidljiva uz stenu uz obalu reke simbolizuje iskušenje. Slomljeni stubovi upotpunjuju tragičnu sliku: označavaju smrt, krajnju kaznu zbog prvog greha.

Sliku je verovatno naručio bogati trgovac Gabrijel Vendramin, jedan od najvećih tadašnjih venecijanskih pokrovitelja umetnosti, koji je i posedovao sliku 1530. godine – kad se prvi put spominje. Slika po svoj prilici odražava posebnu sklonost venecijanskog slikarstva ka učenoj humanističkoj alegoriji, čije su teme – kao i ovde – prikrivene statičnim pozama i neobičnim mestima radnje. Međutim, ikonografija nam ne kazuje sve o *Oluji.* Predeo, više nego likovi, tumači priču. Adam i Eva, koji su i sami deo priro-



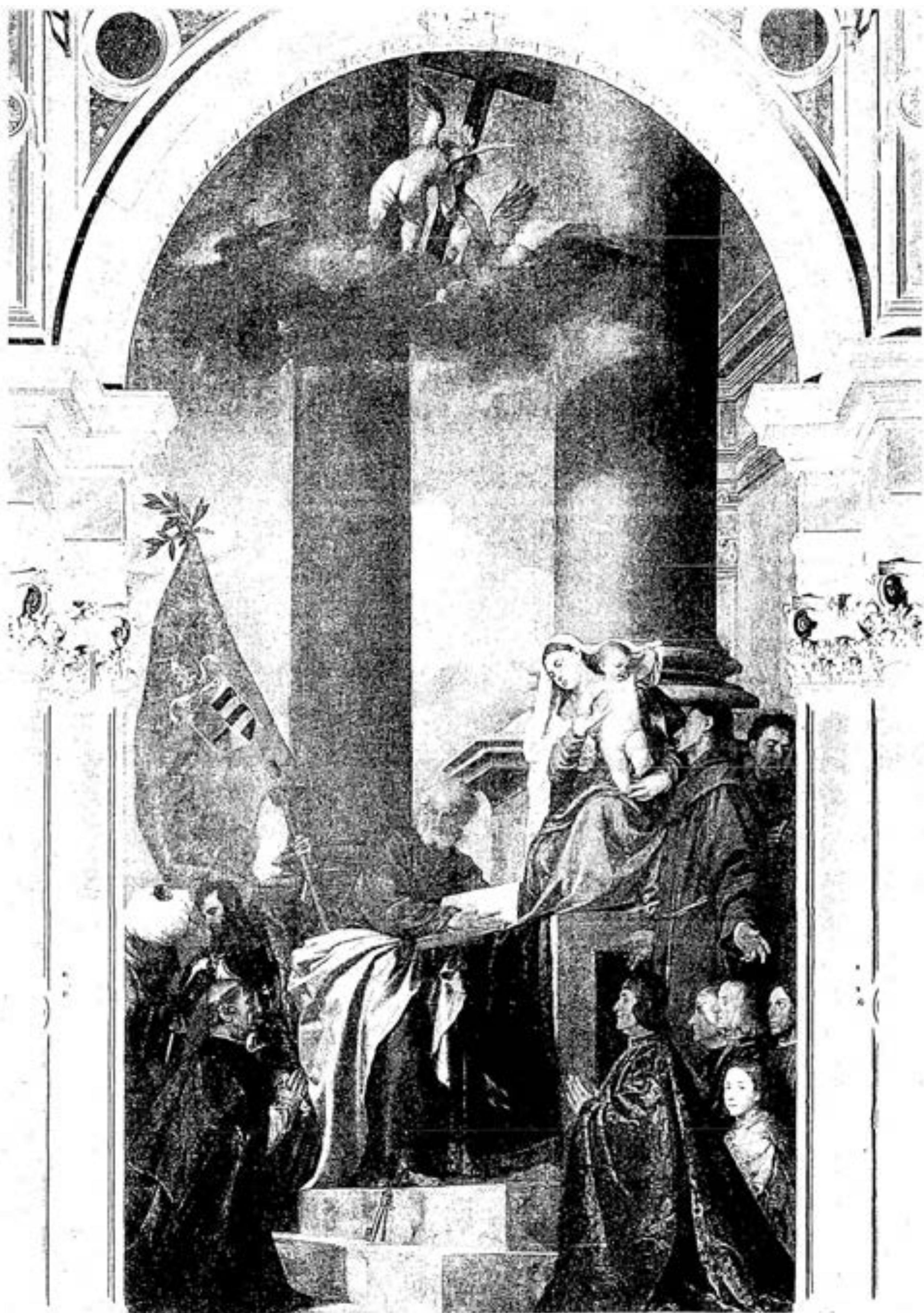
632. Ticijan. *Bahanalije.* Oko 1518. Ulje na platnu, 1,7 x 1,9 m. Prado, Madrid

de, pasivne su žrtve uhvaćene u oluji koja kao da će da ih proguta. To je veliki kontrast u odnosu na Belinijevu sliku *Sv. Franja u ekstazi.* Belini je pejzaž gledao očima sveca, kao delo božanskog stvaranja. *Oluja* zrači paganskim raspoloženjem, uprkos biblijskoj temi. Ovaj prizor je kao neka začarana idila – san o pastoralnoj lepoti koja će ubrzo iščeznuti. Do tada su jedino pesnici uspevali da izraze duh nostalgičnog sanjarenja, a tada je on ušao i u slikarstvo. I zaista, slika je po osećanju i raspoloženju vrlo slična pastoralnoj pesmi *Arkadija* Jakopa Sanazara, o neuzvraćenoj ljubavi, koja je bila popularna u Đorđoneovo vreme. Tako je *Olujom* započelo ono što će postati važna nova tradicija.

Ticijan

Đorđone je umro pre nego što je temeljnije uspeo da istraži čulni, poetični svet koji je stvorio na slici *Oluja.* Taj zadatak preuzeo je Ticijan (1488/1490–1576), slikar koji je bio pod jakim Đorđoneovim uticajem te se s njim mogao upoređivati po talentu.Vladao je venecijanskim slikarstvom sledećih 50 godina. (Vidi Primarne izvore, br. 57, str. 633.)

BAHANALIJE. Ticijanova slika *Bahanalije*, nastala oko 1518. (sl. 632), očigledno je paganska tema, nadahnuta opisom gozbe nekog antičkog autora. Pejzaž je bogat kontrastima hladnih i toplih boja i sledi poetiku Đorđonea, ali su likovi drugog porekla. Aktivni i mišićavi, kreću se radosno slobodni, što podseća na Rafaelovu *Galateju* (sl. 628). Do tada su prema mnogim Rafaelovim kompozicijama rađene gravire (vidi sl. 5) i zahvaljujući njima Ticijan se upoznao s rimskom visokom renesansom. Jedan deo učesnika *Bahanalija* takođe odražava uticaj klasične umetnosti. Međutim, Ticijanov pristup antici potpuno se razlikuje od Rafaelovog. Svet klasičnih mitova on smatra delom prirodnog sveta koji nije nastanjen oživljenim statuama nego ljudskim bićima od krvi i mesa. Likovi *Bahanalija* idealizo-



633. Ticijan. *Madona s članovima porodice Pezaro.* 1526. Ulje na platnu, 4,9 x 2,7 m. Santa Marija Glorioza dei Frari, Venecija



634. Ticijan. *Čovek s rukavicom.* Oko 1520. Ulje na platnu, 100,3 x 89 cm. Luvr, Pariz

vani su iznad svakodnevice onoliko koliko im treba da nas uvere kako pripadaju davno iščezlom zlatnom dobu. Oni nas pozivaju da učestvujemo u njihovom blaženstvu na način da nam se, kad ih uporedimo s Rafaelovom *Galatejom,* ona čini hladna i daleka.

PEZARO MADONA. Odlike svečane živosti pojavljuju se na mnogim Ticijanovim religioznim slikama, među kojima je i *Madona s članovima porodice Pezaro* (sl. 633). Iako tu temu prepoznajemo kao varijaciju na temu *sakra konverzacione,* Ticijan ju je potpuno promenio. Prvi put imamo utisak da učesnici zaista razgovaraju. Sveta porodica nije više bezvremenska i udaljena, kao na Venecijanovom prototipu (uporedi sl. 560). Dečak Isus prirodan je poput deteta na umetnikovim *Bahanalijama,* dok su Bogorodica i sv. Josif okrenuti donatoru Jakopu Pezaru koji pobožno kleči na levoj strani. Josifov lik uvodi nešto novo: umesto tradicionalnog prostodušnog starca prikazan je kao učeni filozof. Takav način prikazivanja za nekoliko godina biće odomaćen.

Slika na nas ostavlja utisak svojom kompozicijom na kojoj je uobičajeni pristup *en face* zamenjen iskošenim pogledom, koji je mnogo dinamičniji. Bogorodica sedi na prestolu u velikoj dvorani poluobličastog svoda otvorenoj s obe strane, koja je visokorenesansni pandan arhitektonskom ambijentu Belinijeve *Bogorodice sa svecima* u crkvi San Zakarija (sl. 593). Uzdignuti stubovi, koji su ključ mesta radnje, predstavljaju ulaz u raj, poistovećeni su s Bogorodičinim životom, a simbol su i večnog života bezgrešnog začeća (verovanje da je začeta bez prvog greha). Budući da je pogled dijagonalan, otvoreno nebo i oblaci ispunjavaju veći deo pozadine. Osim donatora koji kleče, svaki lik je u pokretu, bilo da se okreće, naginje ili gestikulira, dok nam svetac-ratnik sa zastavom izgleda kao da vodi stražu uz stepenice. (On je možda sv. Mauricije, imenjak bitke kod San Maura, gde je venecijanska mornarica, koja je uključivala i papsku flotu, pod zapovedništvom Pezara, pobedila Turke 1502. godine – vidi lik s turbanom iza njega.) Harmonična kompozicija slike sama je sebi dovoljna, uprkos jakim dram-skim elementima. Zahvaljujući sjajnoj sunčevoj svetlosti svaka boja i sve tkanine blistaju u skladu s vedrim duhom oltara. Jedina naznaka tragedije, koja daje sceni prizvuk gorčine, jeste krst Hristovog stradanja koji drže dva anđela *putta,* koje mi vidimo, a učesnici svetog razgovora ne vide, jer su od njih odvojeni oblacima.

PORTRETI. Posle Rafaelove smrti Ticijan je postao najtraženiji portretista svoga doba. Njegov izvanredan dar, očigledan u portretima donatora na *Pezaro Madoni,* još je izrazitiji na slici *Čovek s rukavicom* (sl. 634). Sanjalačka intimnost ovog portreta, mekih kontura i dubokih senki, još uvek odražava Đordoneov stil. Mladić na slici utonuo je u



635. Ticijan. *Papa Pavle III s unucima.* 1546. Ulje na platnu, 2,1 x 1,7 m. Muzej di Kapodimonte, Napulj

misli kao da nas uopšte ne primećuje. Blaga seta na njegovom licu priziva poetičnost *Oluje.* Međutim, širina poteza i snaga oblikovanja prevazilaze Đorđonea. U Ticijanovim rukama mogućnosti uljane boje iskorišćene su potpuno – naglasci u obliku bogatih, gustih nanosa, duboki tamni tonovi prozirni su i istančano modelovani, a potezi kičice koji su se pre jedva videli, postali su znatno slobodniji.

Brzi ritam Ticijanovog razvoja možemo da vidimo kada s *Čoveka s rukavicom* pređemo na grupni portret *Pape Pavla III s unucima* (sl. 635), naslikan četvrt veka kasnije, čija je kompozicija formalno izvedena iz Rafaelovog portreta *Pape Lava X* (sl. 629). Brzi, odsečni potezi dali su celom platnu spontanost koju imaju početne skice (neki delovi su u stvari nedovršeni). U slobodnijoj tehnici dolazi do izražaja Ticijanova zastrašujuća moć zapažanja ljudskog karaktera. Sićušna figura pape, zgrbljena od starosti, svojim snažnim autoritetom ipak zasenjuje visoke pratioce. Ako uporedimo ta dva Ticijanova portreta videćemo da promena slikarske tehnike nije samo površinski fenomen, nego je rezultat promene umetnikovih težnji.

POZNA DELA. Podudaranje oblika i tehnike, koje smo već videli u Ticijanovoj *Danaji* (sl. 10), još je jasnije na slici *Hristos krunisan trnovom krunom* (sl. 636), jednom od remek-dela Ticijanovog kasnijeg razdoblja. Čime ovo platno deluje tako snažno? Sigurno ne veličinom slike ili dramatičnom kompozicijom, iako one tome doprinose. (Ova slika je verzija slike koju je naslikao četvrt veka ranije, ali koja nije bila tako uspešna.) Odgovor leži u umetnikovoj tehnici. Oblici koji izranjaju iz polumraka sada su sazdani isključivo od svetlosti i boje. Uprkos gustom impastu, treperava površina izgubila je svaki trag materijalne čvrstoće i deluje prozračno, kao ozarena iznutra. Snažno kretanje je zaustavljeno. Ono po čemu pamtimo ovu sliku jeste neobična vedrina koja izvire iz osećanja duboke religioznosti, a ne iz drame. Navodi nas na razmišljanje – ne o Hristovoj telesnoj patnji, nego o njenoj svrsi, a to su iskupljenje i spas čovečanstva. Eteričnost kojom slika zrači jeste deo vizionarskih tendencija koje će pokazati i ostali venecijanski umetnici poznog XVI veka. Mi ćemo se s njima ponovo sresti u delima Tintoreta i El Greka.



636. Ticijan. *Hristos krunisan trnovom krunom.* Oko 1570. Ulje na platnu, 2,8 x 1,8 m.
Stara pinakoteka, Minhen

TREĆE POGLAVLJE



MANIRIZAM I OSTALA STRUJANJA

Šta se dogodilo posle visoke renesanse? Odgovor bi pre osamdeset godina bio jednostavan: posle visoke renesanse usledila je pozna renesansa, koja je trajala sve dok se krajem XVI veka nije javio barok. U današnje vreme pozitivnije gledamo na umetnike koji su dosegli svoju zrelost posle 1520. godine. Pojam „pozna renesansa" uopšteno smatramo netačnim i tek moramo da se složimo oko naziva za razdoblje od sedamdeset pet godina koje odvaja visoku renesansu od baroka. Svaki naziv podrazumevao bi da se to razdoblje odlikuje jednim stilom, ali između 1525. i 1600. nema jedinstvenog stila. Zašto bi se onda to vreme uopšte moralo smatrati nekim periodom? Taj problem možda ćemo rešiti ako to doba shvatimo kao vreme krize u kojoj se javilo nekoliko tendencija, a nije postojao samo jedan preovlađujući likovni ideal.

Godine 1492. Kolumbo je došao u Novi svet, sedam godina kasnije Amerigo Vespuči istraživao je Južnu Ameriku, a 1519. Magelan je krenuo na put oko sveta. Iako su se ta velika putovanja dogodila još u doba visoke renesanse, ostavila su dalekosežne posledice koje će se osećati sve do kraja XVI stoleća. Najizrazitija posledica bila je uzdizanje velikih kolonijalnih sila koje su se nadmetale za trgovačku premoć u svetu. Španci (kao i Portugalci) ubrzo su se udomili na američkom kontinentu: Ernan Kortez osvojio je 1519/1521. Meksiko, a Francisko Pizaro u sledećoj deceniji Peru. Do 1585. Volter Roli osnovao je prvu englesku koloniju u Severnoj Americi, a ubrzo su zaredale i francuske kolonije. Jedna od neočekivanih posledica bila je eksplozija znanja, jer su istraživači doneli mnogo neobičnih prirodnih i umetničkih predmeta koji dotle još nisu bili viđeni u Evropi. Zaslepljeni tim otkrićima, pohlepni skupljači osnovali su *Kunst-und Wunderkamern* (doslovno: sobe umetnosti i čuda), u kojima su izložili egzotična blaga sa svih strana sveta. Evropljani su to obilje novih otkrića nastojali da prilagode starim kategorijama mišljenja, ali nauka koja je u ranoj renesansi mnogo preuzela od stare Grčke i Rima smatrala se do 1650. neodgovarajućom pa je ustupila mesto novom korpusu znanja.

Istovremeno, Martin Luter iz reda avgustinaca, profesor teologije na univerzitetu u Vitenbergu, pokrenuo je protestantsku reformaciju. Njegov plakat sa 95 teza, koje je na praznik Svih svetih prikucao na vrata crkve u Vitenbergu, izgledao je u početku samo kao protest protiv prodaje indulgencija i iskupljenja greha. Ali, to je zapravo bio napad na katoličku dogmu, jer je Luter tvrdio da Biblija i zdrav razum moraju biti jedini temelji religioznog autoriteta. Protestantski pokret, lišen tradicionalne doktrine, ubrzo se raspao na manje grupe. Za nekoliko godina švajcarski pastor Ulrih Cvingli zahtevao je da se religija svede na ono iskonsko, propovedajući još radikalniji fundamentalizam, optužujući umetnost da odvraća pažnju s onog bitnog i negirajući obred svete tajne pričešća, čime se odvojio od Lutera. I unutar Cvinglijevog tabora došlo je do raskola: anabaptisti su prihvatali samo krštenje odraslih, kao u ranohrišćansko doba, a ne dece.

Ono što je podelilo reformiste bilo je dvojako gledanje na pojmove milosti i slobodne volje u postizanju vere i spasenja. Ta pitanja izrečena su uz pomoć humanista, koji su prvobitno uvrstili Lutera i Cvinglija u svoje redove, no kasnije su se mnogi od njih okrenuli protiv reformacije zbog njenog ekstremizma. Do Cvinglijeve smrti (od ruku katoličkih snaga u bitki kod Kapela 1531. godine) osnovna načela protestantske teologije već su bila određena. Sredinom veka ozakonio ih je Žan Kalvin iz Ženeve, koji je pokušao da posreduje između Lutera i Cvinglija, prihvatajući puritanska verovanja anabaptista.

Katolička crkva ubrzo je reagovala pokrenuvši pokret obnove, danas poznat pod imenom protivreformacija. Nakon Trentskog sabora (1545–1547) vođstvo su preuzeli jezuiti (isusovci). Ovaj katolički crkveni red osnovan je 1534,

na čelu sa Špancem Ignacijem Lojolom, a „borio se za Boga pod zastavom krsta". Unutrašnje reforme sprovodio je papa Pavle IV posle ustoličenja 1555. i Karlo Boromejski (kasnije proglašen svecem), koji je kao milanski nadbiskup 1600. godine pokrenuo reforme koje će postati model za sve docnije. Reformacija i protivreformacija ubrzo su počele da se dovode u vezu s političkim pobunama i socijalnim nemirima koji su zahvatili Evropu. Iako su vladari katkada bili gorljivi zagovornici svojih stavova, povezivali su se bilo s jednim bilo s drugim pokretom, zavisno od svojih dinastičkih ili ekonomskih interesa. Da bi sebi olakšao razvod i da bi mogao da dobije muškog naslednika, Henri VIII osnovao je godine 1534. u Engleskoj Anglikansku crkvu. Kasnije je Filip II Španski katoličko pitanje prikazao kao deo habzburških ambicija, zakriljujući svoje prave motive krstaškim ratovima za pravu veru.

SLIKARSTVO

Manirizam u Firenci i Rimu

Među raznim strujanjima u umetnosti kojima je uzor bila visoka renesansa manirizam je bio najvažniji, ali i najviše problematičan. Po svojim dometima prvobitno značenje manirizma bilo je usko i ograničeno, i odnosilo se na grupu slikara u Rimu i Firenci sredinom XVI veka čiji se samouvereni „umetnički" stil (ital. maniera – način) temeljio na nekim oblicima Rafaelovog i Mikelanđelovog stvaralaštva. Ta faza priznata je kao deo šireg pokreta koji je započeo oko 1520. Rani manirizam, utemeljen na visokom, prefinjenom ukusu, privukao je mali broj aristokratskih pokrovitelja, među kojima je bio Kozimo I Veliki toskanski vojvoda. Stil je ubrzo postao međunarodni jer su mnogi događaji, kao na primer kuga 1522. i španska pljačka Rima 1527, omeli njegov razvoj i premestili umetnike i pokret u inostranstvo, gde je doživeo sledeću fazu razvoja.

Ta nova faza, visoki manirizam, potvrdila je čisti estetski ideal. Apstrakcijom postojećih elemenata manirizam je pretvorio svoj izraz u stil krajnje istančanosti, naglašavajući sklad, raznolikost i majstorstvo na uštrb sadržaja, jasnoće i jedinstva. Takav ukus za uglađenu otmenost i bizarne zamisli privukao je malobrojnu ali prefinjenu publiku, ali u širim razmerama manirizam je označio veliku promenu u italijanskoj kulturi. To je delimično bila posledica traganja visoke renesanse za originalnošću, što je bila projekcija ličnosti pojedinaca koja je dopuštala umetnicima da slobodno istražuju svoju maštu. Istraživanje novih načina izražavanja bilo je zdravo, ali je manirizam smatran dekadentnim, što i nije čudo: nakon usvajanja subjektivne slobode u njegovom okviru razvile su se ličnosti koje nam se danas čine „najmodernijim" od svih slikara XVI veka.

Naoko hladan i bezvredan, formalizam u delima visokog manirizma bio je deo šireg pokreta koji je uzdigao unutrašnju viziju, bez obzira na to koliko ona bila subjektivna ili fantastična, iznad standarda prirode ili klasičnog izraza. Stoga su neki teoretičari proširili definiciju manirizma i u njega uključili kasniji Mikelanđelov stil, a Mikelanđelo, osim sopstvene genijalnosti, nije priznavao nijedan drugi veći autoritet. Manirizam se često smatra reakcijom na normativni ideal koji je stvorila visoka renesansa. Međutim, osim u kratkoj početnoj fazi, manirizam nije svesno odbacio tradiciju iz koje je potekao. Iako je subjektivnost svojstvena toj estetici bila neklasična, ona nije bila namerno protiv klasičnog, osim u svojim krajnjim ostvarenjima. U manirizmu se više ogledao naglašeni antinaturalizam nego antiklasičnost.

Odnos manirizma prema religioznim dešavanjima i kretanjima isto tako je paradoksalan. Iako su intenzivni religiozni osećaji prožimali mnoga dela prvog naraštaja umetnika, dobro je primećeno da manirizam u celini ilustruje duhovnu propast onog doba. To se najbolje ogleda u ekstremnoj svetovnosti sledeće generacije, delima visokog manirizma, koja su bila oprečna duhu reformacije i njenoj strogoj moralnosti, kao i protivreformaciji i njenoj beskompromisnoj odanosti doktrini. Međutim, u drugoj polovini XVI veka pojavio se protivmanirističkí pokret, koji je prilagodio izražajna sredstva manirizma ciljevima protivreformacije. Istovremeno, subjektivna sloboda manirizma bila je na ceni zbog vizionarske snage koja je postala deo velikog zaokreta u religijskom senzibilitetu.

ROSO. Prvi znaci nemira u visokoj renesansi postali su očigledni u Firenci neposredno posle 1520. godine. Umetnost je bila u rukama mlađe generacije koja je mogla da izbrusi, ali ne i da dalje razvija stil velikih inovatora koji su u Firenci započeli svoje karijere pre nego što su napustili grad. Pošto su naučili gotovo sve od vodećih umetnika prvi naraštaj manirista bio je slobodan da primeni obrasce visoke renesanse na novu estetiku, koja je bila odvojena od prethodnog sadržaja. Do 1521. Roso Fjorentino (1495–1540), najekscentričniji član te grupe, izrazio je nova gledišta potpunom uverljivošću na slici *Skidanje s krsta* (sl. 637). Ni na koji način nismo spremni na šokantno dejstvo koje ova slika ostavlja razgranatom mrežom oblika, likova koji izgledaju kao pauci raspoređeni na tamnom nebu. Svi su u pokretu, ali nepomični kao da ih je zamrznuo snažan nalet ledenog vetra. Čak i tkanine imaju oštre, izlomljene ivice i rubove. Opore boje i sjajna ali nestvarna svetlost pojačavaju utisak prizora poput noćne more. Ta je slika jasna i sveobuhvatna pobuna protiv klasične ravnoteže visokorenesansne umetnosti: izrazito nemiran, svojevoljan, vizionarski stil koji upućuje na duboku unutrašnju teskobu.

PONTORMO. Rosov prijatelj Pontormo (1494–1566/1567) bio je isto tako neobičan. Svojeglav, sramežljiv i okrenut sebi, radio je samo za one koje bi odabrao, a znao je da se nedeljama zatvori u svoj atelje i bude nepristupačan čak i najbliskijim prijateljima. Pontormovo *Skidanje s krsta* dobro odražava te vidove njegovog karaktera. Ta slika mnogo se razlikuje od Rosovog *Skidanja s krsta.* Deluje mirnije, a za razliku od Rosovih izduženih oblika, Pontormo gotovo da neguje klasičnu lepotu i skulptorsku čvrstinu nadahnutu Mikelanđelom, koji se i sam divio njegovoj umetnosti. Ali likovi su stešnjeni u prostoru koji deluje tako klaustrofobično da kod posmatrača izaziva nelagodnost. Odsutnost istinske verodostojnosti doprinosi njenoj uverljivosti u duhovnom smislu. Vizionarstvo je bitno za njeno značenje, izraženo jedino formalnim sredstvima.



637. Roso Fjorentino. *Skidanje s krsta*, 1521. Ulje na ploči, 3,4 x 2 m. Pinakoteka Komunale, Voltera



638. Pontormo. *Skidanje s krsta*. Oko 1526–1528. Ulje na ploči, 3,1 x 1,9 m. Santa Feličita, Firenca

Zakoračili smo u najskriveniji svet kontemplacije, gde svaki slikarski element potpuno odgovara subjektivnom podsticaju. Sve je podređeno igri skladnog linearnog ritma čvrsto isprepletenih oblika. Taj ritam ujedinjuje kompoziciju i daje joj žestinu s kojom se ranije nismo sretali. Oni koji žale, iako povezani, izgubljeni su u svom bolu koji je previše ličan da bi ga mogli podeliti međusobno ili s gledaocima. U tom utihlom prizoru bol je pretvoren u lirski izraz snažne osećajnosti. Čitav prizor, kao i Pontormov autoportret (s desne strane onesvešćene Bogorodice), deluje začarano. Umetnik mrko gleda u prostor, a izgleda kao da se povukao iz spoljašnjeg sveta u svet svog stvaralaštva, s ožiljcima koje je ostavilo neko traumatično, napola zaboravljeno, iskustvo.

PARMIĐANINO. Prvu fazu manirizma ubrzo je zamenila antiklasična faza, manje opterećena subjektivnim osećanjima, ali podjednako daleka od samosvesnog, stabilnog sveta visoke renesanse. *Autoportret* (sl. 639) Parmiđanina (Đirolamo Frančesko Marija Macuoli, 1503–1540) ne nagoveštava duševnu uznemirenost. Umetnik izgleda uljudno i negovano. Obrisi su naslikani Rafaelovom glatkom savršenošću, a obavijeni su nežnim leonardovskim sfumatom. Izobličenja su takođe objektivna, a ne proizvoljna, jer je na slici zabeleženo ono što je Parmiđanino video dok je gledao svoj odraz u zakrivljenom (konveksnom) ogledalu. Zašto je bio toliko očaran tim pogledom „u ogledalu"? Raniji umetnici, kojima je ogledalo služilo kao pomoćno sredstvo pri posmatranju, ispravljali su izobličenja, izuzev kada je odraz u ogledalu bio u suprotnosti s direktnim pogledom na taj isti prizor (vidi sl. 677). Ali Parmiđanino je sliku zamenio ogledalom koristeći se čak posebno priređenom konveksnom pločom. Možda je hteo da pokaže da nema „tačne" stvarnosti, nego da su izobličenja jednako prirodna kao i uobičajeni izgled stvari. Slika najavljuje zanimanje za magiju: u renesansi ispupčeno ogledalo bilo je cenjeno zbog svojih vizionarskih efekata koji su, čini se, otkrivali budućnost ali i skrivene aspekte prošlosti i sadašnjosti. To možda može da objasni zašto se Parmiđaninova naučna nepristrasnost odjednom pretvorila u svoju suprotnost. Vazari nam kaže da je Parmiđanino, približavajući se kraju svoje kratke



639. Parmiđanino. *Autoportret.* 1524. Ulje na drvetu, prečnik 24,7 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč



640. Parmiđanino. *Madona dugog vrata.* Oko 1535. Ulje na platnu, 2,2 x 1,3 m. Ufici, Firenca

karijere (umro je u 37. godini) postao opsednut alhemijom i da je bio „dugokos, bradat i zapušten – gotovo divljak."

Parmiđaninova čudna mašta nesumnjivo se ogleda u njegovom najpoznatijem delu, *Madona dugog vrata* (sl. 640). Ta slika nastala je kada se posle višegodišnjeg boravka u Rimu vratio u svoju rodnu Parmu. Na njega je duboko uticao ritmični sklad Rafaelove umetnosti (uporedi sl. 628), ali je likove starijeg majstora pretvorio u bića novog kova. Njihovi udovi, izduženi i glatki poput slonovače, deluju lagano i opušteno, otelovljujući tip lepote koji se isto toliko razlikuje od prirode kao i svaki vizantijski lik.

Dete Isus nalazi se na Bogorodičinim kolenima u nestabilnoj ravnoteži, podsećajući na kompoziciju *Pijeta* (uporedi sl. 606). Iako ima prethodnike u vizantijskim ikonama, takav način prikazivanja jeste Parmiđaninov izum i objašnjava ambijent koji nije izabran nasumice, kao što bi nam se u prvi čas moglo učiniti. Veliki stub aludira na bičevanje Hrista tokom njegovog stradanja, podsećajući nas na njegovu žrtvu koju sitna figura proroka predskazuje na svom svitku. Ali stub razbija i mogućnost celovitog sagledavanja prostora, koji deluje neobično nepovezano. Parmiđanino nas, po svoj prilici, želi da spreči da išta na slici merimo merilima običnog iskustva. Time smo se približili tom „umetničkom" stilu po kome je pojam *manirizam* dobio ime. *Madona dugog vrata* vizija je natprirodnog savršenstva, hladne elegancije, koja nije ništa manje zanimljiva od žestine Rosovog *Skidanja s krsta.*

Parmiđanino je, osim u slikarstvu, važan i kao grafičar. On je prvi umetnik koji je ozbiljno istraživao mogućnosti bakroreza. Iako je ta grafička tehnika nastala na severu Evrope neposredno posle 1510. godine (vidi str. 524), tek su italijanski manirističi počeli da cene novo sredstvo izražavanja. Možemo da vidimo kako na Parmiđaninovom *Polaganju u grob* (sl. 641) grafika izgleda slično autorovom crtežu tušem, zadržavajući neposrednost skice koja doprinosi pokrenutosti prizora. Zbog toga je tehnika bakroreza bila idealna za izražavanje individualnog umetnikovog stila i nervoznog temperamenta – obeležja koja su manirističi najviše cenili.



641. Parmiđanino. *Polaganje u grob.* 1535. Bakrorez otisnut u smeđem tušu, 31,3 x 23,8 cm. Los Anđeles, Okružni muzej umetnosti. Zbirka Meri Stansburg Ruiz

Muzika i pozorište u doba manirizma

Muzika i pozorište u Italiji između 1530. i 1600. odražavaju istu bogatu raznolikost strujanja kao i likovna umetnost. Posle 1530. godine najkarakterističniji muzički oblik bio je madrigal, koji se razvio iz francuskih i italijanskih narodnih pesama. Bio je sličan motetu po tome što su svi glasovi bili jednako važni, ali je bio življi i izražajniji. Madrigal je bio usko povezan i s ponovnim oživljavanjem italijanske poezije u delima Ludovika Ariosta (vidi str. 464) i Torkvata Tasa (1544–1595), koji je, nasledivši Ariosta, postao dvorski pesnik porodice D'Este u Ferari. Taso je obradio krstaške ratove u *Oslobođenom Jerusalimu* (1575), epu koji je bio najpopularniji u XVII veku. Iako su u početku najbolji kompozitori madrigala bili Flamanci, posle 1575. to su većinom bili Italijani. Najistaknutiji među njima bio je Karlo Gesualdo (oko 1560–1613), aristokrata čija je muzika isto tako smela i blistava kao i njegova ličnost. Njegovi su madrigali, poput onih Luke Marancija (1553–1599), sadržavali složene verbalne i muzičke zamisli i po tome se mogu upoređivati sa slikama kasnih manirista.

Na Trentskom saboru (1545–1563), koji je imao vodeću ulogu u protivreformaciji u katoličkoj crkvi, crkveni dostojanstvenici usprotivili su se sve većem korišćenju svetovnih melodija u crkvenoj muzici, kao i razrađenoj polifoniji zbog koje se nisu razumele reči liturgije. Kao odgovor na to Đovani Palestrina (oko 1525–1594) zasnivao je svoju muziku za mise na tradicionalnim gregorijanskim napevima. Njegova dela po mnogo čemu su sledila Žoskena de Prea svojom pretapajućom teksturom i savršenom ravnotežom melodijskih i harmonijskih vrednosti, tj. lepotom i glavne melodije i pratnje – onoga što nazivamo harmonijom. Palestrina, koji je tokom svog života zauzimao sva muzička mesta u Rimu, bio je ličnost velikog autoriteta jer je imao podršku papstva. Njegov stil postao je „klasičan" i bio je uzor za imitaciju u XX veku.

Za razliku od Rima, Venecijom su upravljali svetovni autoriteti, tako da se venecijanska muzika uveliko razlikovala od muzike komponovane za papu.

Veliki prostor crkve sv. Marka – koji je služio kao duždeva kapela – podsticao je Palestrinine savremenike na komponovanje raskošne muzike. Bili su to Andrea Gabrijeli (1510–1586), koga je poučavao Flamanac Adrijan Vilart (oko 1490–1562), i njegov nećak i učenik Đovani Gabrijeli (1577–1612). U kompozicijama obojice Gabrijelija težište je bilo više na zvučnom utisku nego na kontrapunktu (različitim melodijskim linijama koje se kreću nezavisno ili „kontra"– suprotno jedna drugoj). Đovani je bio prvi kompozitor koji je odredio koji instrument treba da svira koju deonicu, naznačio dinamiku izvođenja u obliku oznaka za glasno i tiho, i koristio se sazvučjima koja našem uhu zvuče vrlo moderno, iako je već Palestrina napustio te oblike, izuzevši one koji su bili neizbežni deo crkvene muzike. Veliki deo Đovanijeve muzike bio je samo instrumentalan. U kasnom šesnaestom stoleću instrumentalna muzika počela je da se odvaja od vokalne, prilagođavajući melodije narodnih igara i obrađujući ih kao temu s varijacijama. Takve igre izvodile su se vekovima, ali retko su bile zapisivane. Ovaj razvoj podudara se sa stvaranjem novih porodica muzičkih instrumenata, kao što su preteče današnje viole, zatim blok-flaute, čiji su se rasponi – sopran, kontraalt, tenor i bas – približili ljudskim glasovima. Novi instrumenti dali su muzici pozne renesanse predivan, raznolik i prepoznatljiv zvuk.

Vodeće pozorišne predstave tokom XVI veka u Italiji bile su javni spektakli koje je materijalno podupirala aristokratija. Najsjajnije predstave bile su postavljene u Firenci da bi na alegorijiski način veličale porodicu Medići: *Maskarada genealogije Bogova* (1566) sa scenografijom i kostimografijom koje je osmislio Đorđo Vazari i *Bitka Argonauta*, postavljena 1608. na reci Arno. Te predstave podstakle su razvoj savršenije i prefinjenije dekoracije na dvoru Medičija pod vođstvom Bernarda Buontalentija (1536–1608) i njegovog učenika Đulija Parićija (oko 1570–1635), kao i u Ferari, Mantovi, Urbinu, Milanu, Parmi i Rimu. Scenografija se prvobitno oslanjala na zapise o rimskom pozorištu u Vitruvijevim traktatima o arhitekturi, objavljenim 1486, iste godine kad je humanistički antikvar Pomponije Letus (1424–1498) počeo da postavlja klasične drame na Rimskoj akademiji. Još je važniji uticaj imala geometrijska perspektiva Leona Batiste Albertija (vidi str. 459–462). Sebastijano Serlio (1475–1554) objavio je 1545. traktat o arhitekturi koji je uključivao nacrte za scenografije koje su se služile Albertijevim sistemom perspektiva da bi predstavile Vitruvijeve opise rimskih pozorišta. Serlioovi nacrti postali su poznati širom Evrope i često su se upotrebljavali da bi ilustrovali kasnija izdanja Vitruvija.

Budući da su takva dramska izvođenja u XVI veku bila samo povremena, sagrađeno je malo stalnih pozorišta. Prvo dvorsko pozorište sagradio je Buontalenti za porodicu Medići u Firenci. Važnije od njega bilo je prvo javno pozorište sa-

BRONCINO. Sledeća generacija manirista, koju poistovećujemo s visokim manirizmom, zaledila je stil nasleđen od Rosa, Pontorma i Parmiđanina u hladnu savršenost u kojoj su bili pročišćeni i poslednji tragovi njihovih izrazito ličnih senzibiliteta. Zbog toga je nastalo malo remek-dela, ali je u najboljim delima lepota oblika estetski suprotstavljena zamršenom značenju. To je najočitije na slici *Alegorija Venere* (ili Razotkrivanje raskoši) Anjola Broncina (1503–1572), Pontormovog najdražeg učenika, koji ju je naslikao kao dar Kozima I Medičija za francuskog kralja Fransoa I. Središnji motiv Kupidona koji grli Veneru potiče sa izgubljene Mikelanđelove slike *Trijumf ljubavi*, koju su kopirali i Pontormo i Broncino. Međutim, ona je po svom sadržaju i obradi iskrivljena, kao i štošta drugo u manirizmu. U gornjem levom uglu nalazi se personifikacija Prevare, a starac Vreme pomera zavesu da bi se u incestnom zagrljaju videli Venera i Kupidon, na zadovoljstvo Ludosti koja drži pregršt ružinih latica, i očaj Ljubomore koja čupa kosu; dok Zadovoljstvo (ili Prevara) – polužena, poluzmija – nudi saće s medom. Pouka prikaza je da zbog sopstvene ludosti ne vidimo ljubomoru i lažnost telesne ljubavi koju razotkriva Vreme. Pravo otkrivanje ove pre-

građeno 1565. u Veneciji, koje je ubrzo preuzelo vođstvo u postavljanju predstava po delima pisanim posebno za pozorište. Dvadeset godina kasnije Andrea Paladio (vidi str. 500–502) projektovao je pozorište za Olimpijsku akademiju u Vićenci (Teatro Olimpiko), koje je otvoreno izvođenjem Sofoklovog *Kralja Edipa*. Iako je zgrada pozorišta ubrzo napuštena, njena izgradnja je pokazatelj zanimanja XVI veka za ozbiljno klasično pozorište.

U drugoj polovini XVI stoleća renesansne teorije o drami bile su usmerene na Horacijevu *Umetnost poezije* i Aristotelovu *Poetiku*, objavljene u latinskom prevodu 1498. godine. Podstaknuti tim izvorima, Đulio Čezare Skaliger (1484–1558) i Lodoviko Kastelvetro (1505–1571) zahtevali su da i tragedija i komedija imaju pet činova i da se strogo pridržavaju „jedinstva vremena, mesta i radnje" – načela koja su postavili njihovi klasični prethodnici. Svi događaji drame, naime, morali su uglavnom da se odvijaju u razdoblju koje je odgovaralo vremenu potrebnom da se prikažu (ili bar unutar jednog dana), u prostoru koji se približno podudara s veličinom pozornice i s radnjom koja se razvija oko jednog događaja ili problema. Nova teorija unapredila je zahtev verovatnoće, uključujući realizam, moralnost i univerzalnost (tipična obeležja koja služe kao pravila). Te ideje počivale su na *dekorumu*: pridržavanju onoga što se smatralo primerenim za godište, pol, temperament i društveni položaj pojedinog lika.

Drama je, zatim, bila podeljena na tragediju i komediju, zavisno od klasne pripadnosti likova. U tragediji likovi su bili plemenitog porekla – aristokrate – dok su komedije uključivale lakrdijaše niže klase. Međutim, neke komedije koje su u Italiji u XVI veku bile napisane po tim pravilima naišle su i na suprotstavljanja.

Među najpopularnijim pozorišnim oblicima bile su pastirske igre. Zajednički im je zaplet, po kome su prefinjen mladić ili devojka – u *Aminti* Torkvata Tasa to je zapravo bio bog Kupidon – zbog određenih razloga prisiljeni da provedu neko vreme među jednostavnim seoskim narodom. Zdrav način života i nevina dobrota seoskih ljudi uče likove moralu i oni se vraćaju uobičajenom životu duhovno preporođeni. Između činova drama bile su popularne i komične međuigre (intermeco), koje su imale smelu scenografiju, kostime, muziku, igru i specijalne efekte, pa su vremenom postale važnije od samih drama.



642. Anjolo Broncino. *Alegorija Venere*. Oko 1546. Ulje na ploči, 146,1 x 116,2 cm. Nacionalna galerija, London

Reprodukovano s dopuštenjem

vare odaje se u lascivnosti koju slika zapravo prezire. Slika je na taj način iskrivljen prikaz uzvišenog humanizma koji prožima Botičelijevo *Rođenje Venere* (sl. 583). Svojom izrazitom stilizacijom Broncinova istančana elegancija najavljuje takođe prefinjen erotski ideal, koji strast svodi na otmenu razmenu izvijenih pokreta među likovima, glatkim poput mermera.

VAZARI. Broncinovi likovi svojim vajarskim odlikama podsećaju na Mikelanđela (uporedi *Veneru* s *Noći*, sl. 616). Likovi na slici *Persej i Andromeda* (sl. 643) Đorđa Vazarija



643. Đorđo Vazari. *Persej i Andromeda*. 1570–1572. Ulje na ploči, 115,6 x 86,4 cm. Palata Vekio, Firenca



644. Anjolo Broncino. *Eleonora od Toleda sa sinom Đovanijem Medičijem.* Oko 1550. Ulje na platnu, 115 x 96 cm. Galerija Ufici, Firenca



645. Sofonisba Angvisola. *Portret sestre Minerve.* Oko 1559. Ulje na platnu, 85 x 60 cm. Muzej umetnosti iz Milvokija Umetnička kolekcija porodice Freda Vogela ml.

(1511–1574), hroničara italijanske renesanse koji je slikao istim zamrznutim stilom, duguju više Rafaelu nego Mikelanđelu, koga je Vazari cenio više od ostalih. Jedno od njegovih poslednjih dela, poigravanje *Galatejom* (vidi sl. 628) deo je bogate dekoracije koju je Vazari namenio radnoj sobi Frančeska I Medičija u Firenci. Ikonografski program humaniste Vičenca Borđinija temelji se na četiri elementa prirode. Vazari je izabrao vodu s pričom o koralima koji su – prema legendi – nastali od krvi čudovišta koje je Persej ubio spasavajući lepu Andromedu. Tema je bila dobra prilika slikarima za prikazivanje pohotnih aktova, ali u Vazarijevim rukama pretvorila se u očaravajuću fantaziju. U skladu s bezbrižnim prikazom, nerejide – očvrsnule verzije Rafaelovih mitoloških bića – igraju se koralima koje su našle u moru. Vazarijeva slika postala je uzor po kome su nastale mnoge imitacije manje istaknutih umetnika u poslednjim godinama manirizma.

PORTRETI. Istim visoko oplemenjenim stilom manirističi su slikali i odlične portrete. Primer toga je Broncinov portret *Eleonore od Toleda* (sl. 644), žene Kozima I Medičija i slikareve glavne pokroviteljke. Prikazana je kao pripadnica uzvišene društvene klase, a ne kao osobena ličnost. Svojom zamrznutom nepokretnošću iza barijere raskošno ukrašene haljine, Eleonora više podseća na Parmiđaninovu *Madonu* (uporedi ruke) nego na obično biće od krvi i mesa.

ANGVISOLA. Do sada se ova knjiga nije bavila umetnicama, što ne znači da njih nije bilo. Plinije, na primer, u svojoj *Istoriji prirode* (knjiga 35), spominje imena i opisuje stvaralaštvo umetnica u Grčkoj i Rimu, a postoje i zapisi o ženama koje su iluminirale srednjovekovne rukopise. Moramo se, međutim, prisetiti da do kasnog XIV veka *većina* umetnika uopšte nije bila poznata, tako da se ni dela čiji su autori bile žene, osim nekoliko izuzetaka, nisu mogla utvrditi. Žene su se, kao izrazite umetničke ličnosti, počele da javljaju sredinom XVI veka. Sofonisba Angvisola (oko 1535–1625) poznata je kao prva žena priznata još za života. Potiče iz ugledne kremonske porodice i najstarija je od šest kćeri umetničkih sklonosti. Vrlo rano pokazala je veliki talenat, razmenjujući crteže s Mikelanđelom. Pošto je u ranoj mladosti stekla ugled radeći portrete pozvana je u Madrid kao dvorski portretista pa je tamo, do svog venčanja i povratka u Italiju, provela 20 godina. Postala je toliko slavna da su njeni autoportreti na kojima često svira spinet, postali jako traženi. Angvisola je bila vrlo cenjena još za života – Van Dajk je napravio njen portret neposredno pre nego što je umrla, a njen uspeh bio je veliko nadahnuće ostalim umetnicama. Dok su njeni portreti po narudžbini sledili uobičajene konvencije onoga vremena, u najboljem svetlu pokazala se u intimnim portretima svoje porodice. Dobar primer je šarmantni portret njene sestre Minerve, koji je naslikala neposredno pre svog odlaska u Španiju (sl. 645).



646. Jakopo Tintoreto. *Hristos pred Pilatom.* 1566–1567. Slika na zidu, 5,5 x 4,1 m. Škola sv. Roka, Venecija

Manirizam u Veneciji

TINTORETO. Manirizam se javio u Veneciji tek sredinom veka kada se sjedinio s vizionarskim težnjama koje su bile očigledne već u Ticijanovim kasnim delima. Vodeći predstavnik je Jakopo Tintoreto (1518–1549), umetnik čudesne energije i inventivnosti, koji je u svom stvaranju ujedinio odlike svoje antiklasične i elegantne faze. Želeo je da slika kao Ticijan, a komponuje kao Mikelanđelo, ali je njegov odnos prema tim umetnicima, iako stvaran, bio jednako osoben kao Parmiđaninov prema Rafaelu. *Hristos pred Pilatom* (sl. 646), jedno od njegovih velikih platna za školu Bratstva sv. Roka (Scuola di San Rocco), jeste izrazita suprotnost Ticijanovoj slici *Hristos krunisan trnovom krunom* (vidi sl. 636). Smeli potezi kičice, sjajne boje i nagli prelazi između svetlosti i senke pokazuju da je Tintoreto mnogo toga preuzeo od starijeg umetnika, ali kompozicija zapravo podseća na *Madonu s članovima porodice Pezaro* (vidi sl. 633).

Celokupni utisak je nesumnjivo maniristički. Grozničava osećajnost treperave, nestvarne svetlosti i Hristos koji mršav i nepokretan, poput duha, stoji među uzbuđenim mikelanđelovskim likovima, podsećaju nas na Rosovo *Skidanje s krsta.*



647. Jakopo Tintoreto. *Tajna večera.* 1592–1594. Ulje na platnu, 3,7 x 5,7 m. San Đorđo Mađore, Venecija

Tajna večera (sl. 647), Tintoretovo poslednje veliko delo, još je spektakularnije. U prvi mah platno kao da na svaki mogući način negira klasične vrednosti Leonardove verzije iste teme (vidi sl. 596), slikane gotovo čitav vek ranije. Hristos je još uvek u središtu kompozicije, ali je njegova mala figura na pola udaljenosti izdvojena jedino sjajnim oreolom, dok je sto u naglašenoj perspektivi postavljen dijagonalno, pod oštrim uglom u odnosu na površinu slike. Takva kompozicija zapravo je smišljena da uspostavi odnos između slike i prostora pred glavnim oltarom za koji je naručena, tako da je vernici, klečeći kraj ograde oltara i primajući svetu pričest, mogu dobro da sagledaju.

Tintoreto je svojim širokim prikazom smestio događaj u okvir svakidašnjice, ispunivši scenu slugama, posudama s hranom i pićem i domaćim životinjama. Tu su i nebeske sluge koje se približavaju Hristu u trenutku kad on učenicima daje svoje telo i krv u obliku hleba i vina. Dim iz zapaljene uljane svetiljke čudesno prelazi u jata anđela, zamagljujući razliku između stvarnog i nestvarnog, pretvarajući prizor u veličanstveno komponovanu viziju. Tintoreto samo naznačava ljudsku dramu Judine izdaje, koja je toliko bila važna Leonardu. Judu možemo da vidimo izdvojenog od ostalih s druge strane stola, ali je njegov lik toliko beznačajan da bi se gotovo moglo pomisliti da je i on jedan od slugu. Tintoretova glavna namera bila je da učini vidljivim čudo evharistije – transsupstancijaciju zemaljske hrane u božansku – kao bit katoličke doktrine, ponovo potvrđene protivreformacijom.

EL GREKO. Poslednji i danas najpoznatiji manieristički slikar takođe je učio u venecijanskoj školi. Dominikos Teotokopulos (1541–1614), s nadimkom El Greko, poticao je s Krita, koji je tada bio pod mletačkom vlašću. Najraniji učitelj verovatno mu je bio kritski umetnik koji je još uvek radio po vizantijskoj tradiciji. Ubrzo nakon 1560. El Greko je došao u Veneciju i brzo prihvatio učenje Ticijana, Tintoreta i drugih umetnika. Deset godina kasnije u Rimu upoznao je umetnost Rafaela, Mikelanđela i manirista srednje Italije. Godine 1576/1577. otišao je u Španiju i tamo ostao do kraja života. U Toledu, koji je tada bio glavni intelektualni centar i sedište katoličke reforme u Španiji, priključio se vodećem krugu intelektualaca. Iako se sadržaj njegovih dela temelji na teologiji protivreformacije, ona ne može da objasni uzvišenu osećajnost koja prožima njegovo slikarstvo. (Vidi Primarne izvore, br. 59, str. 633–634.) Duhovni sadržaj El Grekovih kasnijih dela pre svega je odgovor na misticizam, koji je bio posebno raširen u Španiji. Onovremeno špansko slikarstvo bilo je, međutim, previše provincijalno da bi na njega uticalo. Njegov stil formirao se još pre dolaska u Toledo, a nije zaboravio ni svoje vizantijsko poreklo. Svoje slike do kraja života potpisivao je na grčkom.

Sahrana grofa Orgaza (sl. 648 i 649), namenjena javnoj kapeli u crkvi sv. Tome, najveće je i najsjajnije El Grekovo delo nastalo po porudžbini. Program slike – zadat istovremeno s porudžbinom – naglašava tradicionalnu ulogu dobrih dela u spasenju i ulogu svetaca kao nebeskih posrednika.



648. Kapela sa *Sahranom grofa Orgaza*. 1586. Santo Tome, Toledo, Španija



649. El Greko. *Sahrana grofa Orgaza*. 1586. Ulje na platnu, 4,9 x 3,6 m. Santo Tome, Toledo, Španija



650. El Greko. *Frej Feliks Ortensio Paravisino.* Oko 1605. Ulje na platnu, 112,5 x 85,5 cm. Muzej lepih umetnosti, Boston
Zadužbina Ajzaka Svitsera



651. Đirolamo Savoldo. *Sv. Matej i anđeo.* Oko 1535. Ulje na platnu, 93,3 x 124,5 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zadužbina Markvand 1912.

To ogromno platno slavi jednog srednjovekovnog dobrotvora koji je bio toliko pobožan da su se na njegovoj sahrani čudesno pojavili sv. Stefan i sv. Avgustin da bi mu telo položili u grob. Ta sahrana dogodila se 1323. godine, ali ju je El Greko prikazao kao savremeni događaj, portretišući među učesnicima mnoge predstavnike lokalnoga plemstva i sveštenstva. Blistavu raskoš boja i teksture na oklopu i odeći teško da bi nadmašio i sam Ticijan. Tačno iznad grofa anđeo nosi njegovu dušu put neba. Mali magličasti lik podseća na anđele s Tintoretove *Tajne večere.* Nebeski skup u gornjem delu potpuno je drukčije slikan od donjeg dela: svaki oblik, bilo da je reč o oblacima, udovima ili draperiji, učestvuje u snažno pokrenutom kovitlacu koji se uzdiže prema udaljenom Hristovom liku. Različiti vidovi manirizma ovde se spajaju u jedinstvenu viziju zanosa izrazitije nego u Tintoretovoj umetnosti.

Međutim, integralno značenje tog dela postaje još jasnije ako ga posmatramo u njegovom prvobitnom okviru. Ono ispunjava čitav zid kapele poput kakvog ogromnog prozora. Donja ivica platna nalazi se 1,82 m iznad poda, a kako je dubina kapele otprilike samo 5,5 m, moramo se jako nagnuti da bismo videli gornju polovinu slike. Naglo skraćivanje proračunato je tako da bi se postigla iluzija beskrajnog prostora iznad, dok niži likovi u prednjem planu izgledaju kao da su na pozornici. (Njihove noge presečene su istaknutim pervazom na zidu tačno ispod slike.) Velika kamena ploča u zidu takođe pripada toj celini i predstavlja prednju stranu sarkofaga u koju dva sveca polažu grofovo telo. Ploča na taj način objašnjava događaj na slici. Posmatrač uočava tri nivoa stvarnosti: sam grob, verovatno postavljen u zidu u visini očiju i zatvoren pravom kamenom pločom; savremeni prizor čudesne sahrane i viziju nebeske slave, o kojoj svedoče neki od učesnika. El Grekov zadatak bio je sličan onome koji je imao Mazačo na zidnoj slici *Svete trojice* (vidi sl. 551). Ali dok renesansni slikar stvara iluziju stvarnosti geometrijskom i iluzionističkom perspektivom, tako da je prostor na slici usklađen sa stvarnim prostorom izvan nje, El Greko priziva pojavu koja je u suštini potpuno odvojena od arhitektonskog okvira. Kontrast dveju slika odražava snažan razvoj zapadne umetnosti od razdoblja rane renesanse do manirizma.

Svojim umetničkim zamislima El Greko je dodao duhovnost i time se razlikuje od protivreformacijskih scena na kojima su ideje imale uverljivu telesnost. Svaki deo njegove umetnosti oživljen je njegovom izuzetnom pobožnošću, koja se odražava kao uznemireni zanos koji se javlja dok se duhu predočava vizija nalik snu. Takav misticizam po svom karakteru vrlo je sličan duhovnim vežbama Ignacija Lojole. Sv. Ignacije zahtevao je da vizije budu toliko stvarne da izgledaju kao da će se upravo pojaviti pred očima vernika. Takav misticizam može da se postigne jedino vatrenom pobožnošću, a takva nastojanja ogledaju se u intenzitetu El Grekovih dela koja su prožeta osećajem duhovne borbe.

El Grekovo majstorstvo u portretisanju jeste plod njegovog učenja u Veneciji. Uopšteno znamo vrlo malo o nje-



652. Jakopo Basano. *Poklonjenje pastira.* 1542–1547.
Ulje na platnu, 1,39 x 2,19 m. Kraljevska zbirka

govim odnosima s modelima, ali znamo da je Frej Feliks Ortensio Paravisino, poznati naučnik i pesnik (sl. 650) koji je bio prikazan na jednom od El Grekovih upečatljivih portreta, bio i njegov prijatelj koji je hvalio El Grekovu genijalnost u nekoliko soneta. Taj portret je umetnički potomak Ticijanovog *Muškarca s rukavicom* i autoportreta na Pontormovom *Skidanju s krsta* (vidi sl. 634 i 638). Raspoloženje lika na portretu ne odaje ni sanjarenje ni odsutnost. Paravisinove nežne, izražajne ruke i bledo lice sa senzualnim usnama i živim očima izražavaju duhovnu snagu koja nas očarava svojom žestinom. Tako su možda mogli da izgledaju sveci protivreformacije, koji su u isti mah bili i mistici i intelektualci.

Realizam

Manirizam se proširio na Veneciju i ostale gradove, ali kao stil nikad nije dominirao izvan Firence i Rima, već se nadmetao sa ostalim pravcima. U gradovima duž severnog ruba lombardijske ravnice kakvi su Breša i Verona živelo je mnogo umetnika koji su radili u stilu koji se oslanjao na Đorđonea i Ticijana, ali s većim naglaskom na stvarnost svakidašnjice.

SAVOLDO. Jedan od najranijih i najzanimljivijih realista severne Italije bio je Đirolamo Savoldo (oko 1480–1550) iz Breše, čije je delo sv. *Matej i anđeo* (sl. 651) nastalo u isto vreme kad i Parmiđaninova *Madona dugog vrata.* Širok, fluidan način slikanja pretežno odražava Ticijanov uticaj, iako taj veliki venecijanski umetnik nikad ne bi smestio jevanđelistu u tako domaći ambijent. Jednostavna scena u pozadini prikazuje svečevo okružje kao vrlo skromno, pa je prisutnost anđela još čudesnija. Običaj prikazivanja prizora iz jevanđelja u okviru trošnih kuća, među jednostavnim ljudima karakterističan je za gotičko slikarstvo, posebno na severu Evrope, i Savoldo ga je verovatno preuzeo iz tog izvora. Večernje svetlo priziva gotičke slike, kao što je *Rođenje* Đentilea da Fabrijana (vidi sl. 526). Ali dok je glavni izvor svetlosti na Đentileovoj slici božansko zračenje deteta, Savoldo upotrebljava običnu uljanu svetiljku postižući sličan, neobično prisan utisak.

BASANO. Drugačiji oblik realizma vidi se na slikama Jakopa da Pontea (oko 1510–1592), zvanog Basano po mestu 30 km severozapadno od Venecije u kome je proveo gotovo čitav radni vek. Bio je nesumnjivo pod Ticijanovim uticajem, ali su podjednako na njega uticale i nemačke grafike, posebno Albrehta Direra koji je dva puta posetio Veneciju (vidi str. 529), kao i manirističi, posebno Parmiđanino. Na *Poklonjenju pastira* (sl. 652), Basanovoj najkarakterističnijoj temi, pejzaž će nas podsetiti na Ticijanove *Bahanalije*, a likovi pokazuju Parmiđaninov uticaj: njihov isprepleteni ritam, ljupki sklad Bogorodice, Hristovi pokreti, naoko nasumice postavljen stub – sve to možemo pronaći na *Madoni dugog vrata.* Pastir koji je skinuo šešir svojim stavom kao da je našao uzor na Parmiđaninovoj gravirі *Polaganje u grob* (vidi sl. 634 i 638). Izraziti intenzitet boja takođe je nesumnjivo manirističkі.

Uticaj severnoevropske umetnosti ne zapažamo u tolikoj meri sve dok ne uočimo nežan odnos Bogorodice i deteta, koji odiše prisnošću koja je mogla proizaći samo iz nemačke grafike, a ne iz italijanskog slikarstva. Skromni ambijent pokazuje da je Basano morao da poznaje sličnu kompoziciju Martina Šongauera (vidi str. 525). Planine u daljini više nalikuju *Italijanskim planinama* koje je Direr naslikao vodenim bojama nakon svog povratka iz Venecije nego bilo kom Ticijanovom delu. Za razliku od Direrovog, Jakopov predeo je „portret" koji prikazuje planinu Grapu



653. Paolo Veroneze. *Hristos u Levijevoj kući*. 1573. Ulje na platnu, 5,5 x 12,8 m. Galerija Akademije, Venecija



654. Koređo. *Uspenje Bogorodice* (deo). Oko 1525. Freska. Kupola katedrale u Parmi

pored Basana. Međutim, *Poklonjenje pastira* ne predstavlja samo sintezu različitih izvora već donosi i nešto novo, a to je pastoralnost. Umetnik je prikazao seljake koje je mogao susresti u okolini svog rodnog grada. Andrea Mantenja i Flamanac Hugo van der Hus bili su među malobrojnim umetnicima koji su prikazivali takve priproste, jednostavne ljude (vidi sl. 682), ali Basanu su upravo oni odredili delo. Njegov realizam ne čine detalji, nego je on uopštenog tipa, a to ublažava samosvesnu izveštačenost njegovog stila.

VERONEZE. U delima Paola Veronezea (Paolo Kaljari, 1528–1588) severnoitalijanski realizam dobija veličanstvenost raskošne svečanosti. Rođen i školovan u Veroni, Veroneze je posle Tintoreta najvažniji slikar u Veneciji. Obojica su bila dobro prihvaćena, iako su se po stilu potpuno razlikovala. Taj kontrast možemo dobro videti ako uporedimo Tintoretovu *Tajnu večeru* (sl. 647) i Veronezeovog *Hrista u Levijevoj kući* (sl. 653), dela slične tematike. Veroneze izbegava svaku vezu s natprirodnim. Njegova simetrična kompozicija priziva Leonardove i Rafaelove slike, dok svečani ton prizora odražava Ticijanov uticaj dvadesetih godina XVI veka. Slika na prvi pogled deluje kao delo visoke renesanse nastalo sa zakašnjenjem od 50 godina. Međutim, nedostaje bitan element karakterističan za visoku renesansu, a to je uzvišeno, idealno shvatanje ljudske prirode. Veroneze slika raskošan banket, pravu gozbu za oči, ali ne prikazuje „stremljenja ljudske duše."

Nismo čak ni sigurni koji je događaj iz Hristovog života nameravao da prikaže, jer je slika dobila sadašnji naslov tek pošto je Veroneze pozvan pred crkveni sud (inkvizicija) pod optužbom da je na slici prikazao „lakrdijaše, pijanice, Nemce, kepece i slične vulgarnosti" koje ne odgovaraju njenom svetom karakteru. Izveštaj o tom suđenju pokazuje

kako je sud smatrao da slika prikazuje Tajnu večeru, ali Veronezeovo svedočenje nije sasvim razjasnilo da li je reč o Tajnoj večeri ili večeri u Simonovoj kući. Ta razlika Veronezeu ionako nije puno značila. Na kraju se odlučio za treći naslov – *Hristos u Levijevoj kući* – koji mu je dopuštao da sve sporedne uvredljive pojedinosti ostavi na slici. Veroneze je tvrdio da mu se ne može prigovarati više nego Mikelanđelu i njegovim prikazima nagog Hrista i svetog pričešća na *Strašnom sudu*, međutim sud tu nije video mogućnost upoređivanja, s objašnjenjem da „na *Strašnom sudu* nije ni bilo potrebno slikati odeću i da ti likovi nemaju ništa duhovno." (Vidi Primarne izvore, br. 60, str. 634–635.)

Inkvizicija je uzimala u obzir samo neprimerenost Veronezeove umetnosti, a ne njegovu ravnodušnost prema duhovnoj dubini. Njegovo isticanje nepravednosti optužbe i uporno insistiranje na pravu da unese neposredno posmatrane detalje, bez obzira na njihovu neprikladnost, kao i njegova ravnodušnost prema temi slike izviru iz jednog toliko „zatvorenog u samog sebe" stava koji nije bio opšteprihvaćen sve do XIX veka. Slikarevo područje, kao da je govorio Veroneze, jeste čitav vidljivi svet i on ovde ne priznaje nijedan drugi autoritet osim autoriteta svojih čula.

Protobarokno slikarstvo

Treća struja koja se 1520. javila u umetnosti severne Italije nazvana je protobarokom, najviše zbog toga što je zaobišla uobičajene kategorije te je primenjivala brojne odlike kasnijeg baroknog stila. Ali taj naziv teško da odgovara izrazito individualnim karakteristikama tog pravca. Njegov glavni slikarski predstavnik bio je Koređo, iako je u drugoj polovini XVI veka postojao pandan protobaroka i u arhitekturi (vidi str. 502–503).

KOREĐO. Koređo (1489/1494–1534) izvanredno nadaren severnoitalijanski slikar proveo je veći deo svoje kratke karijere u Parmi – u zapadnom delu lombardijske ravnice. Zbog toga je bio pod različitim uticajima: prvo Leonardovim i venecijanskim, zatim Mikelanđelovim i Rafaelovim, iako ga njihov ideal klasične uravnoteženosti nije privlačio. Njegova dela pokazuju svojstva severnoitalijanskog realizma koji Koređo primenjuje stvaralačkom slobodom manirista. Ali u njegovom stilu nema ni traga od umetnosti njegovog sugrađanina Parmiđanina. Najveće Koređovo delo, freska *Uspenje Bogorodice* u kupoli katedrale u Parmi (sl. 654) jeste pravo remek-delo iluzionističke perspektive. Širok, svetao prostor ispunjen je likovima koji se uzdižu u visinu takvom bezbrižnom lakoćom da nam se čini kako za njih ne postoji sila teže. Iako izgledaju kao duše odvojene od tela, to su zapravo zdrava bića od krvi i mesa, puna energije, koja slobodno uživaju u svom bestežinskom stanju.

Za Koređa je mala razlika između duhovnog i telesnog zanosa, čime on postaje važan prethodnik baroknih umetnika, kakv je npr. Đanlorenco Bernini (vidi str. 567). To možemo videti ako uporedimo Koređovo *Uspenje Bogorodice* s njegovim platnom *Jupiter i Jo* (sl. 655), jednim od dela iz serije koja prikazuje ljubavi antičkih bogova. Nimfa, obamrla u zagrljaju Jupitera, koji izgleda kao oblak, pokazuje neposredno srodstvo sa ushićenim anđelima na



655. Koređo. *Jupiter i Jo*. Oko 1532. Ulje na platnu, 163,8 x 70,5 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč

Koredovoj fresci. Leonardovski sfumato, s venecijanskim osećajem za boju i teksturu, odaje utisak izrazite čulnosti koja daleko premašuje Ticijanove *Bahanalije* (vidi sl. 632). Koređo nije imao direktnih naslednika niti je trajno uticao na umetnost XVI veka, ali je oko 1600. postao vrlo cenjen. U sledećih 150 godina divili su mu se isto kao i Rafaelu ili Mikelanđelu, dok su ranije tako poznati manirističi bili gotovo potpuno zaboravljeni.

SKULPTURA

Italijanski skulptori kasnog šesnaestog veka svojim ostvarenjima nisu uspeli da se približe dostignućima slikara. Možda je nove talente na tom polju obeshrabrila snažna Mikelanđelova ličnost, a još je verovatniji razlog nedostatak novih zadataka koji bi umetnicima predstavljali izazov. U svakom slučaju, najzanimljivije skulpture tog razdoblja nastale su izvan Italije, a posle Mikelanđelove smrti 1564. vodeći skulptor u Firenci poticao je sa severa.

Manirizam, prva i druga faza

BERIGET. Ako antiklasična faza manirizma, čiji su predstavnici bili Roso i Pontormo, nema svog skulptorskog pandana, Španac Alonso Beriget (oko 1489–1561) svojim delom najviše joj se približio. Berigeta su povezivali s antiklasičnim strujanjima u Firenci oko 1520. godine; njegov *Sv. Jovan Krstitelj* (sl. 656), jedan od reljefa rađen za drveni hor katedrale u Toledu, koji je nastao 20 godina kasnije, još uvek je odjek tog iskustva. Koščato, ispijeno telo, ruke poput kandži i ukočen razrogačen pogled podsećaju na nezemaljsku izražajnost Rosovog *Skidanja s krsta* (vidi sl. 637).

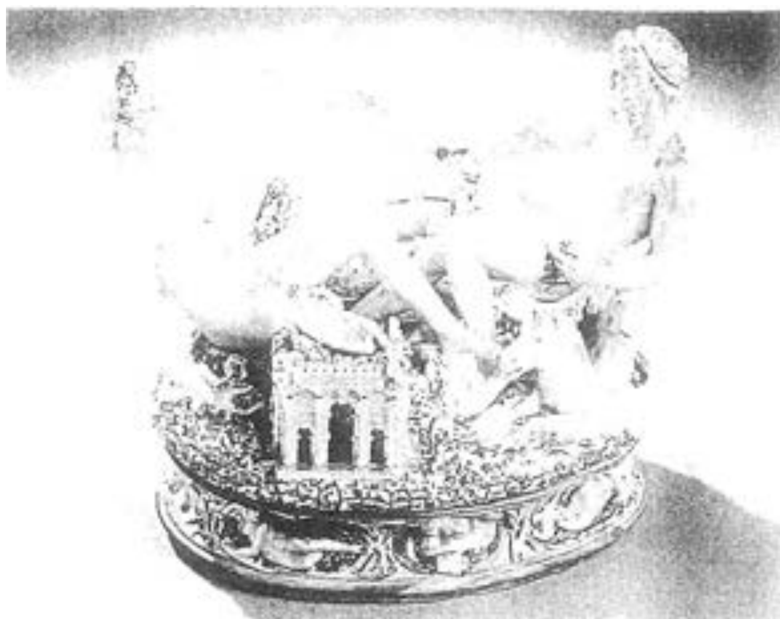


656. Alonso Beriget. *Sv. Jovan Krstitelj.* Oko 1540. Drvo, 80 x 49 cm. Katedrala u Toledu, Španija

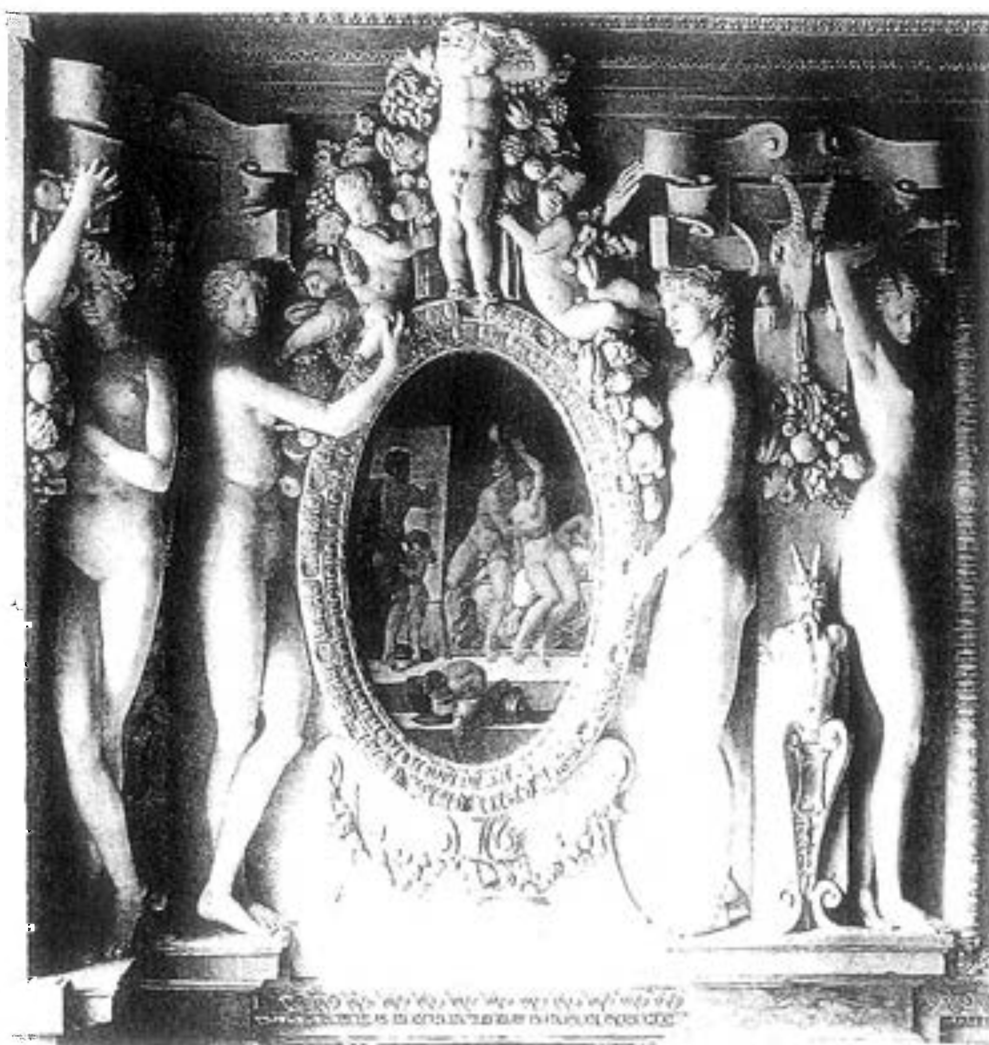
ČELINI. Druga otmena faza manirizma pojavljuje se u brojnim skulpturama u Italiji i van nje. Najpoznatiji predstavnik tog stila je Benvenuto Čelini (1500–1571), firentinski zlatar i vajar, koji svoju popularnost duguje živopisnoj autobiografiji. *Zlatni slanik za francuskog kralja Fransoa I* (sl. 657), Čelinijevo jedino sačuvano delo u plemenitom metalu, pokazuje sve vrline i ograničenja njegove umetnosti. Očigledno sporedna uloga ovog upotrebnog predmeta bila je da u njemu stoje začini. Zbog toga što so potiče iz mora, a biber s kopna, Čelini je deo u kome se nalazi so oblikovao kao lađu pod zaštitom Neptuna, dok se biber nalazi u sićušnom slavoluku koji čuva personifikacija Zemlje. Na postolju se nalaze likovi koji predstavljaju četiri godišnja doba i četiri doba dana.

Taj predmet kao celina odražava kosmičko značenje koje ima grobnica porodice Mediči (uporedi sl. 616), ali se u ovakvim umanjenim razmerama Čelinijev program pretvara u razigranu tvorevinu mašte. Ovde prepoznajemo zamisao koja je slična Vazarijevom *Perseju i Andromedi* (sl. 643). Čelini želi da nas zadivi svojom domišljatošću i veštinom. Zemlja, pisao je Čelini, „stvorena je kao žena lepih oblika, s ljupkošću i šarmom, koje je moja umetnost mogla izraziti." Alegorijsko značenje ove kompozicije samo je izgovor za pokazivanje veštine. Kad nam autor na primer kaže da Neptun i Zemlja imaju jednu nogu ispruženu, a drugu savijenu jer to označava planine i ravnice, oblik je potpuno odvojen od sadržaja. Iako se Čelini bezgranično divio Mikelanđelu, sam je stvorio otmene likove, izdužene, glatke puti i nepokretne poput onih koje je stvarao Parmiđanino (vidi sl. 640).

PRIMATIČO. Parmiđanino je snažno uticao i na Primatiča (1504–1570), Rosovog pomoćnika i naslednika u kraljevskom dvorcu Fontenblo. Kao višestruko talentovan umetnik, Primatičo je autor projekta za unutrašnju dekoraciju pojedinih glavnih soba i dvorana, gde je kombinovao slikane prizore s vajarski bogato ukrašenim okvirima u štuko malteru. Deo prostora prikazan na sl. 658 bio je namenjen istom aristokratskom ukusu koji se divio *slaniku* Benvenuta Čelinija, koji je od 1540. do 1545. na dvoru Fransoa I bio Primatičov suparnik. Četiri devojke nisu opterećene nekim određenim alegorijskim značenjem – podsećaju na slične aktove na svodu Sikstinske kapele – ali imaju i ulogu koja im, čini se, uopšte ne odgovara: pojačavaju pilastre koji nose tavanicu. Te vitke karijatide otelovljuju konstruisanu i izveštačenu bezbrižnost, karakterističnu za drugu fazu manirizma. Slika koju su po Primatičovoj zamisli izveli njegovi pomoćnici gotovo se gubi u bogatoj ornamentici. Prikazuje Apela koji slika kako Aleksandar Veliki pokušava da ugrabi Kampaspu, svoju omiljenu konkubinu, koju je predstavio umetniku nakon što se u nju zaljubio. Takav spoj nasilja i erotike bio je vrlo privlačan manirističima, iako je Plinije tu priču protumačio kao izraz neuobičajenog poštovanja i velikodušnosti te tako etički opravdao temu.



657. Benvenuto Čelini. *Slanik za Fransoa I.* 1539–1543.
Zlato s emajlom, 26 x 33,3 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč



658. Frančesko Primatičo. *Figure u štuko malteru.* Oko 1541–1545. Soba vojvotkinje D'Estamp.
Dvorac Fontenblo, Francuska



659. Đovani Bolonja. *Otmica Sabinjanke.* Dovršeno 1583. Mermer, visina 4,1 m. Lođa dei Lanci, Firenca

ĐOVANI BOLONJA. Zahvaljujući Čeliniju, Primatiču i ostalim Italijanima koji su delovali na dvoru Fransoa I u Fontenblou, manirizam je sredinom XVI veka postao dominantan stil u Francuskoj. Uticaj tih umetnika znatno se proširio izvan kraljevskog dvora. Dopro je i do Đovanija (Žana) de Bolonje (1529–1608), mladog darovitog vajara iz Duea na severu Francuske, koji je oko 1555. otišao u Italiju na usavršavanje. Ostao je tamo i postao, pod italijanskim imenom Đovani Bolonja, najpoznatiji skulptor u Firenci u poslednjoj trećini veka. Posebne pohvale dobila je njegova mermerna grupa *Otmica Sabinjanke* (sl. 659), koja u natprirodnoj veličini i danas zauzima počasno mesto uz Palatu Vekio.

Tema kompozicije potiče iz legendi o starom Rimu, a čini nam se da je za skulpturu neobičan izbor. Kako priča kaže – osnivači grada, grupa pustolova pristiglih s mora, uzaludno su tražili žene među svojim komšijama Sabinjanima. Na kraju su se poslužili prevarom. Pozvali su celo pleme Sabinjana u Rim na proslavu mira, napali ih i silom odveli njihove žene kako bi osigurali potomstvo za svoj rod. Đovani Bolonja stvorio je to delo da bi utišao kritičare koji su sumnjali u njegovu sposobnost izrade monumentalne skulpture u mermeru. Zato je izabrao temu koja mu se činila najtežim zadatkom – prikazati tri lika različitog karaktera ujedinjena u zajedničkoj akciji. Obrazovani pojedinci onog vremena raspravljali su o identitetu tih likova, i konačno su se odlučili za naslov koji bi najviše odgovarao – *Otmica Sabinjanke.*

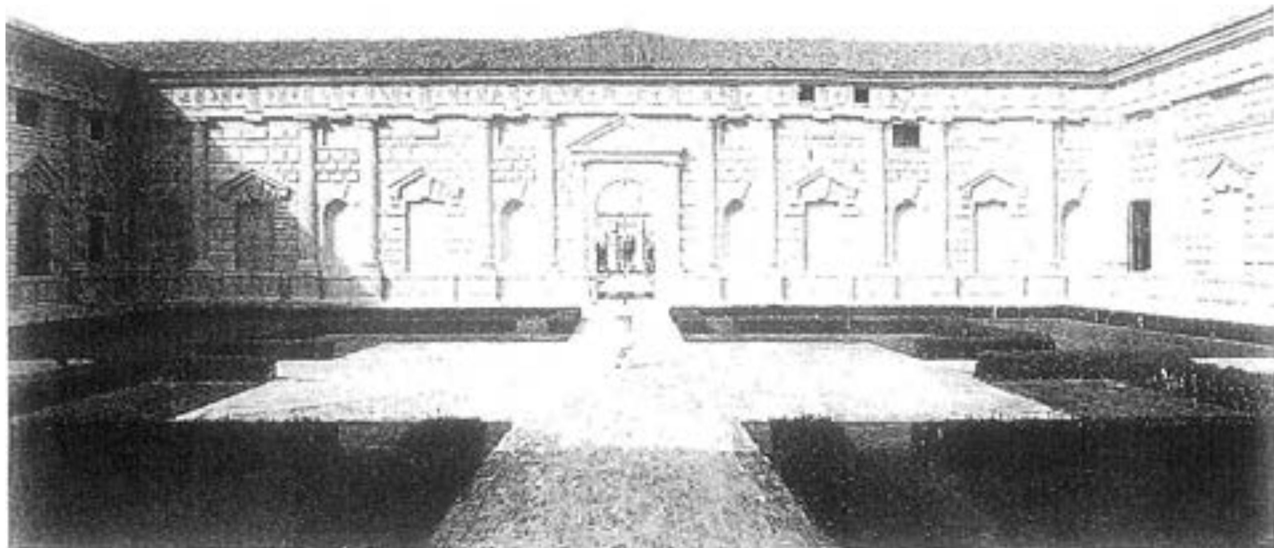
Ovde se, dakle, ponovo susrećemo s umetnikom koji ne oseća obavezu prema temi, iako njegova ravnodušnost ima drugačiji motiv nego Veronezeova. Slično Čeliniju, Bolonju je zanimala virtuoznost oblikovanja. Zadatak koji je sam sebi postavio bio je da iskleše mermernu skulpturu u velikim razmerama, komponovanu tako da se može sagledati sa svih strana, a ne samo s jedne. Takav pokušaj ranije je bio ostvaren jedino u bronzi, i to u znatno manjim dimenzijama (vidi sl. 579). Taj problem potpuno formalne prirode Bolonja je rešio, ali uz cenu izdvajanja grupe iz kruga uobičajenog ljudskog doživljaja. Spiralno stremeći u visinu, likovi izgledaju kao da su sapeti unutar visokog i uskog valjka. Svoju dobro uvežbanu koreografiju izvode s lakoćom, ali slično helenističkoj skulpturi (uporedi sl. 213), lišeni su emocionalnog sadržaja. Možemo da se divimo njihovoj disciplini, ali u njima ne nalazimo jaka i uzvišena osećanja.

ARHITEKTURA

Manirizam

Pojam *manirizam* prvobitno je nastao da bi opisao slikarstvo toga doba. Suočili smo se s malim teškoćama primenjujući ga na skulpturu. Da li možemo da ga uspešno primenimo i na arhitekturu? Ako možemo, koje ćemo odrednice tražiti na tom području? Na ta pitanja teško je dati tačan odgovor, a ako se zapitamo zašto, bićemo još više zbunjeni, jer su svi manirističk arhitekti bili ujedno i vodeći slikari i skulptori. Zbog toga se, u skladu s našim dvoumljenjem, samo nekoliko arhitektonskih dela može smatrati manirističkim. Među tim građevinama nalazi se Palata del Te u Mantovi, koju je projektovao Đulio Romano (oko 1499–1566), Rafaelov glavni pomoćnik. Dvorišna fasada (sl. 660) ima zdepaste proporcije i koristi grubu rustiku. Masivni i, zapravo, sasvim nepotrebni ključni kamenovi prozora stešnjeni su silom trouglastih timpanona – apsurdan i neverovatan detalj, jer nema pravih lukova, osim onog iznad središnjeg ulaza, koga nadvišava zabat ne slede ći klasične kanone. Još je bizarniji način na koji su metope, smeštene između svakog para stubova, „skliznule" prema dole, prkoseći svakoj logici i uobičajenoj praksi i stvarajući neprijatan utisak da bi tako nestabilan friz svakog časa mogao biti srušen.

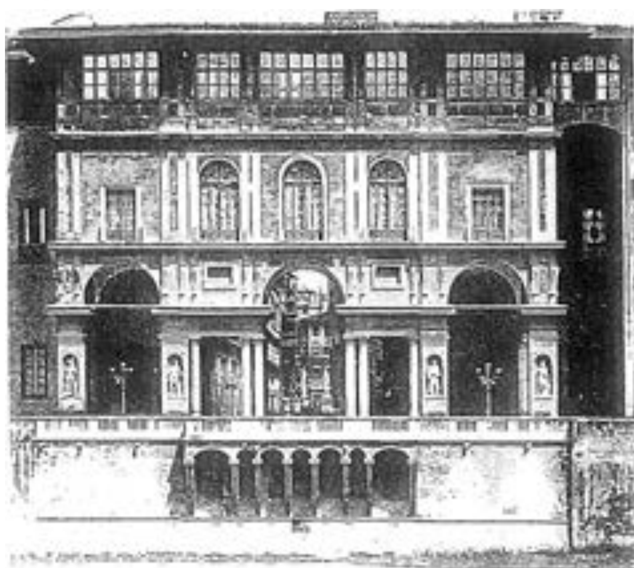
Oslanjanje na takva apsurdna svojstva koja odstupaju od klasičnih renesansnih pravila samo po sebi ne određuje definiciju manirizma kao arhitektonskog stila. Koje onda karakteristike moramo tražiti? Pre svega oblik je odvojen od sadržaja da bi do snažnijeg izraza došao utisak spoljašnjosti. Naglasak je na slikovitim elementima, posebno dekoraciji, koja izgleda kao da je preplavila građevinu, s



660. Đulio Romano. Palata del Te, dvorišna strana, Mantova. 1527–1534.

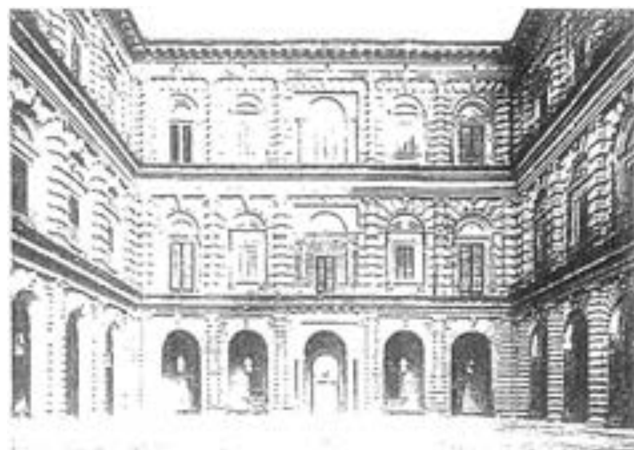
povremenim iskrivljenjima forme i novom, često nelogičnom, preraspodelom površine. Na taj način manirističkoj arhitekturi nedostaje dosledno spajanje elemenata u celinu.

VAZARI. Palata delji Ufici u Firenci Đorđa Vazarija – koga smo već upoznali kao slikara i biografa – sastoji se od dva duga krila koja su prvobitno bila namenjena, kako i samo ime kaže, za kancelarije koje su bile smeštene jedne nasuprot drugima duž uskog dvorišta, a s jedne strane povezane lođom (sl. 661). Vazarijevo nadahnuće za ovaj projekat ne moramo tražiti daleko. Neobična kombinacija stubova i zida i konzole u spiralnom obliku potiče iz predvorja Biblioteke Laurencijane. Prisetićemo se Vazarijevih pohvala Mikelanđelovoj neortodoksnoj upotrebi klasičnog rečnika (vidi str. 468). Znači li to da je Biblioteka manirističkа građevina? O tome možemo da sudimo na dva načina. S jedne strane, Mikelanđelov projekat znači namerno kršenje klasičnog stila visoke renesanse, slično kao Rosovo *Skidanje s krsta* (vidi sl. 637). S druge strane, ti elementi imaju snažnu izražajnu funkciju koja odgovara Mikelanđelovom geniju, dok se kod Vazarija svode na ispravno parafraziranje. Bilo koju stranu da prihvatimo (a one se međusobno ne isključuju), razlike u rezultatima dovoljno su očigledne. Lođa Ufici nema plastičnu snagu i izražajnost koju ima njen uzor; ona izgleda kao pregradni zid koji deluje isto tako bestežinski kao i fasada pročelja Kapele Paci (vidi sl. 544). Ono što Mikelanđelovom projektu daje napetost ovde postaje sasvim neodređeno. Arhitektonski elementi lišeni su snage, slično kao i ljudski likovi na Vazarijevom *Perseju i Andromedi* (sl. 643), a njihov odnos deluje namerno „izveštačeno".



661. Đorđo Vazari. Palata delji Ufici (lođa), Firenca (pogled s reke Arno). Započeta 1560.

AMANATI. Isti utisak ostavlja i dvorište u palati Piti (sl. 662) Mikelanđelovog štićenika Bartolomea Amanatija (1511–1592), iako je na ovom primeru struktura zgrade vidljiva. Trospratna šema arhitektonskih stilskih redova, koji se uzdižu jedan iznad drugog, potiče s Koloseuma, ali ovde je obuhvaćena ekstravagantnom rustikom koja je



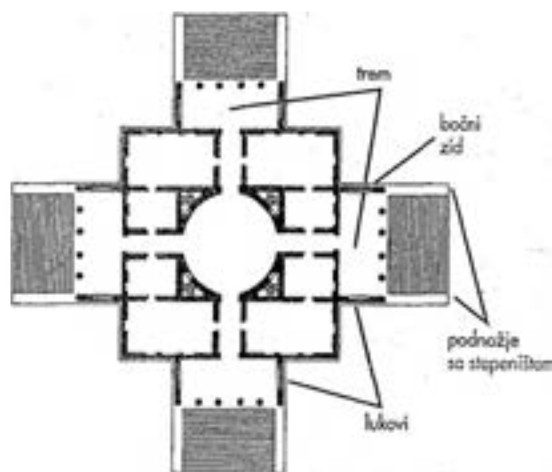
662. Bartolomeo Amanati. Palata Piti (dvorišna strana), Firenca. 1558–1570.



663. Jakopo Sansovino. *Kovnica* (levo) i *Biblioteka sv. Marka*, Venecija. Započeto oko 1535–1537.

„zarobila" stubove i dala im neobično pasivnu ulogu, a procepi među redovima više skrivaju nego što ističu masivnost zidova. Čitava nabrana tekstura zidova podseća na maštovita, talasasta dela nekog poslastičara.

Amanati je radio za Jakopa Sansovina u Veneciji. Palata Piti je u istom odnosu sa Sansovinovom Kovnicom novca, kao Vazarijeva Palata Ufici s Mikelanđelovom Bibliotekom Laurencijanom.



664. Plan vile Rotonde

Ostala strujanja u arhitekturi

SANSOVINO. S venecijanskom arhitekturom nismo se susreli od vremena Ka'd'Ora (vidi sl. 465) zbog toga što je bila izvan glavne struje renesanse. Njene bitne odlike odredio je Jakopo Sansovino (1485–1570), manje poznati firentinski vajar Rafaelovog kruga, u početku manirističkih uverenja. U Veneciju je došao posle španske pljačke Rima 1527. i postao glavni gradski arhitekt. Stoga nije čudo što su njegove građevine u svojoj obradi izrazito skulptoralne. Biblioteka Sv. Marka (sl. 663), koja se nalazi nasuprot Duždeve palate, na Pjaceti koja izlazi na Kanal Grande, ima toliko bogat reljefni omotač da izgleda kao neka velika svadbena torta. Fasada na površini trga ima arkade rimskog dorskog reda, nadahnute Koloseumom (vidi sl. 244), a na prvom spratu neobično složeno obrađene kapitele jonskog stilskog reda (uključujući trostruke polustubove), iznad kojih se nalaze arhitrav, friz i venac. Na vrhu tog sklopa je balustrada sa statuama u prirodnoj veličini koje se nalaze iznad svakog grozda stubova, a pored toga ima i obeliske na uglovima. Svojom ekstravagantnom ornamentikom pročelje sugeriše utisak izobilja koje nagoveštava da je Mletačka Republika postala novi Rim. Sansovinov stil je imao tako veliki autoritet da je on postao klasik koga su u Veneciji sledili do kraja veka. Uprkos tome dominantna logika visoke renesanse ostala je daleko iza nas.

Kovnica novca, levo od biblioteke, još je neobičnija. I ovde je integritet arhitekture fasade narušen, ali je ipak utisak celine masivniji. Iako iste visine, rustična arkada kao da jedva nosi težinu gornjih dvaju spratova (poslednji sprat dodat je kasnije – oko 1560), koji imaju neobične stubove, a podupiru teške vence. Čini se da smo na samoj ivici manirizma, ali ako ponovo pogledamo Amanatijevo dvorište palate Piti, uverićemo se da postoje razlike (vidi sl. 662). Istoričari umetnosti tek moraju da nađu odgovarajući naziv za Sansovinov veličanstveni stil.

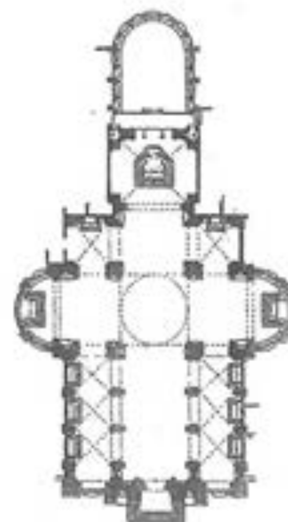
PALADIO. Veći deo arhitekture poznog XVI veka teško se može nazvati manirističkim. Iako je bio nadahnut Sansovinom, Andrea Paladio je uz Mikelanđela najpoznatiji arhitekt XVI veka, a pripada tradiciji humaniste i teoretičara Albertija (vidi str. 434). Središte Paladijeve delatnosti bila je Vićenca, njegov rodni grad, ali je zahvaljujući svojim arhitektonskim projektima i teoretskim spisima stekao međunarodni ugled. (Vidi Primarne izvore, br. 61, str. 635) Paladio je isticao da u arhitekturi moraju da preovlađuju razum i određena pravila, koja svoj savršeni izraz imaju u antičkim građevinama. Po tome je bio blizak Albertijevom

665. Andrea Paladio. Vila Rotonda, Vičenca. Oko 1567–1570.





666. Andrea Paladio. San Đorđo Mađore, Venecija. Projektovano 1565.



667. Osnova crkve San Đorđo Mađore

gledištu i njegovoj veri u kosmičko značenje numeričkih odnosa (vidi str. 437). Razlikovali su se po načinu na koji su povezivali teoriju i praksu. Kod Albertija ta veza bila je slobodna i fleksibilna, dok je Paladio gotovo doslovno sprovodio ono što je propovedao. Paladijev arhitektonski traktat *Četiri knjige o arhitekturi* (Quattro Libri dell'Architettura), dosledno tome, bio je znatno praktičniji od Albertijevog, čime možemo objasniti njegov veliki uspeh, kao što su i njegovi projekti u bližoj vezi s njegovom teorijom. Čak je bilo rečeno da je projektovao samo ono što je po njegovom shvatanju već bilo potvrđeno nekim prethodnim antičkim primerom. I zaista, uobičajen pojam koji se koristi pri opisu Paladijevog dela i njegovih teorijskih gledišta je „klasicistički", a njime označavamo svesnu težnju za klasičnim oblicima i odlikama, iako krajnji rezultat po stilu ne mora nužno biti klasičan.

Jedna od najlepših Paladijevih građevina je vila Rotonda (sl. 664 i 665) koja savršeno ilustruje značenje njegovog klasicizma. Ovaj aristokratski letnjikovac kraj Vićence sastoji se od četvorougaonog bloka s kupolom i četiri jednaka trema sa svake strane koji izgledaju poput pročelja antičkog hrama. Prema Albertiju, idealna crkva je potpuno simetrična, centralnog plana, pa je očigledno da je isti princip Paladio primenio i na svom idealnom letnjikovcu. Kako je mogao da opravda primenu tako uzvišenog motiva kao što je pročelje hrama u potpuno svetovnom kontekstu? Poput Albertija, tražio je podršku u nedoslednoj interpretaciji istorijskog nasleđa. Na osnovu antičkih literarnih

izvora bio je uveren da su rimske privatne kuće imale takve tremove (kasnija iskopavanja su to opovrgla, vidi str. 186).

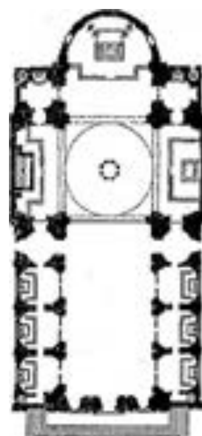
Ali Paladijeva primena pročelja hrama na vili nije samo posledica njegove ljubavi prema antici. Verovatno je smatrao opravdanim taj postupak, jer je sam oblik smatrao i lepim i korisnim. Tremovi vile Rotonde, koji su u vrlo lepom odnosu sa zidovima zgrade, jesu organski deo njegovog projekta i celoj građevini daju izgled smirene uzvišenosti i sklada.

Fasada crkve San Đorđo Mađore u Veneciji (sl. 666), nastala gotovo u isto vreme kad i vila Rotonda, daje istom motivu novu raskoš i složenost. Paladijev problem je bio kako da načini klasično integrisano pročelje za bazilikalnu crkvu. Svakako je poznavao Albertijevo rešenje za crkvu San Andrea u Mantovi (vidi sl. 569) – pročelje hrama koje uokviruje motiv trijumfalnog luka. Ali taj projekat, iako zapanjujuće logičan i zbijen, nije odgovarao preseku bazilike i zapravo je zaobišao problem. Paladio je, držeći se onoga što je smatrao antičkim prethodnikom, pronašao drugo rešenje. Položio je šemu fasade visokog i uskog hrama preko drugog, nižeg i šireg, tako da oni odražavaju različitu visinu višeg glavnog broda i pobočnih brodova. Teoretski, bilo je to savršeno rešenje. Međutim, u praksi, Paladio je shvatio da ta dva sistema ne mogu biti jasno odvojena, onako kako je zahtevala njegova klasična svest, a da ipak budu sjedinjeni u skladnu celinu. Zbog tog sukoba oni delovi koji imaju podeljenu i dvojaku namenu nejasni su, što bi se moglo smatrati manirističkim svojstvom. Sama osnova (sl. 667) pokazuje to dvojstvo: glavni korpus crkve je centralizovan, transept je iste dužine kao glavni brod, ali podužna osa dolazi do izražaja u odvojenim prostorima glavnog oltara i kapele iza njega.

Protobarokna arhitektura

VINJOLA I DELA PORTA. Zahvaljujući Paladijevom velikom autoritetu protivrečni elementi njegovog projekta nisu u sukobu. U manje sigurnim rukama takvo nestalno jedinstvo sigurno se ne bi održalo. Najprihvaćenije rešenje crkvenog pročelja nastalo je u isto vreme u Rimu, a razvili su ga Đakomo Vinjola (1507–1573) i Đakomo dela Porta (oko 1540–1602), arhitekti koji su bili Mikelanđelovi pomoćnici na projektu crkve sv. Petra i koji su se još uvek služili njegovim rečnikom. Crkva Il Đezu (Isus) građevina je čije značenje za kasniju crkvenu arhitekturu teško može biti preuveličano. Budući da je crkva Il Đezu bila matična crkva jezuitskog reda, njeno projektovanje bilo je po svoj prilici pod strogim nadzorom kako bi odgovaralo novonastalom borbenom jezuitskom redu osnovanom 1534. Ovu crkvu možemo smatrati arhitektonskim otelovljenjem duha protivreformacije.

Projektovanje je započeto 1550, samo pet godina posle završetka Trentskog sabora (vidi str. 483). I Mikelanđelo je obećao da će načiniti projekat, ali ga nikada nije završio. Sadašnja osnova koju je projektovao Vinjola prihvaćena je 1568. godine (sl. 668). Il Đezu je u svakom pogledu potpuno drugačiji od Paladijevog rešenja crkve San Đorđo. To je neobično kompaktna bazilika kojom dominira moćni glavni brod. Bočni brodovi zamenjeni su kapelama, tako



668. Đakomo Vinjola. Plan Crkve Il Đezu. 1568.



669. Andrea Saki i Jan Mil. *Urban VIII u poseti crkvi Il Đezu* 1639–1641. Ulje na platnu.
Nacionalna galerija antičke umetnosti, Rim

da su vernici „okupljeni kao stado" u jednom prostoru poput dvorane iz koje pogled vodi k oltaru. Pažnja okupljenih nesumnjivo je usmerena prema oltaru i predikaonici, kao što pokazuje i pogled u unutrašnjost (sl. 669). (Slika nas upućuje na to kako bi crkva izgledala s ulice da nema središnjeg dela pročelja). U prostoru se takođe javlja neočekivana karakteristika koju nije moguće pročitati iz projekta: dramatični kontrast između difuznog osvetljenja glavnog broda i jake svetlosti u pozadini zbog velikih prozora na tamburu kupole. Svetlost je svesno iskorišćena zbog svojih izražajnih mogućnosti kao u pozorištu i postaje



670. Đakomo dela Porta. Pročelje crkve Il Đezu, Rim. Oko 1575–1584.

novo sredstvo koje, zahvaljujući scenskom efektu, u najboljem smislu reči daje unutrašnjosti crkve Il Đezu emocionalni naboj, snažniji nego u bilo kom drugom crkvenom enterijeru s kojim smo se do sada susreli. Uprkos originalnosti, ova zamisao imala je svoje prethodnike (vidi sl. 571). Pročelje Đakoma dela Porte (sl. 670) isto tako je revolucionarno kao i osnova, iako i ono ima ranije uzore. Pilastri u paru i prekinuti arhitrav na donjem delu jasno potiču od kolosalnog reda na pročelju crkve sv. Petra (uporedi sl. 622), i to ne bez razloga. Dela Porta je, naime, graditelj koji je dovršio Mikelanđelovu kupolu. U gornjem delu pročelja isti ritam ponavlja se u nešto manjim razmerama sa četiri para, umesto šest pari, pilastra. Razlika u širini premošćena je s dva podupirača u obliku volute. Taj novi element, takođe preuzet od Mikelanđela, čini skladan prelaz prema velikom timpanonu koji kruniše pročelje i zadržava klasične proporcije renesansne arhitekture.

Ono što je ovde izrazito novo jeste osobenost koja je nedostajala na pročelju crkve San Đorđo: sjedinjenje svih elemenata u celinu. Oslobođen klasičnih spona svojom odanošću Mikelanđelu, Dela Porta je dao vertikalan ritam i donjem i gornjem delu pročelja. Taj ritam slede svi horizontalni elementi, a horizontalna podela za uzvrat određuje veličinu vertikalnih elemenata (ne postoji kolosalni red). Isto tako je važan i naglasak na glavnom portalu: njegov dvostruki okvir – dva timpanona koji se oslanjaju na parove pilastra i stubova – više je isturen od ostalog dela pročelja i daje celoj kompoziciji izrazit naglasak. Još od doba gotičke arhitekture ulaz u crkvu nije imao tako dramatičnu koncentraciju elemenata koji privlače pažnju posmatrača koji se kreće ka njima, istom snagom kao što koncentrisana svetlost ispod kupole usmerava vernike sve dublje u unutrašnjost.

Kako da nazovemo stil crkve Il Đezu? Očigledno je da on ima vrlo malo zajedničkih crta s Paladijem, dok s Vazarijevom arhitekturom deli Mikelanđelov uticaj. Ali taj uticaj poklapa se s dve faze stvaranja velikog majstora: suprotnost između palate Ufici i crkve Il Đezu gotovo je podjednako velika kao što je velika suprotnost između predvorja Biblioteke Laurencijane i spoljašnjosti Sv. Petra. Ako smo palatu Ufici odredili kao manirističku, isto merilo ne možemo da primenimo i na crkvu Il Đezu. Kao što ćemo kasnije videti, projekat Il Đezu postao je temelj barokne arhitekture. Nazvavši ga „protobaroknim", naglašavamo onaj značaj koji će imati za budućnost, dajući mu istovremeno posebno mesto u odnosu na prošlost.

ČETVRTO POGLAVLJE



POZNOGOTIČKO SLIKARSTVO, SKULPTURA I GRAFIČKA UMETNOST

Da li pojam renesanse označava „jedinstven stil" ili je to samo način gledanja koji ne mora da bude izražen samo u jednom stilu? Znamo da se „svest o renesansi" rodila u Italiji koja je do početka XVI veka imala nesumnjivo vodeću ulogu u razvoju umetnosti. To, međutim, ne znači da je renesansa ograničena samo na jug Evrope. Kad je Bokačo hvalio Đotovo podražavanje prirode, on nije mogao da zna koliko još vidova stvarnosti Đoto i njegovi savremenici nisu istražili. Možemo se prisetiti da su te vidove, mada tek u pokušajima, istraživali slikari internacionalnog gotičkog stila. Napredak i udaljavanje od gotičkog slikarstva omogućila je druga revolucija, koja je oko 1420. istovremeno i nezavisno počela u Italiji i Holandiji. Moramo imati na umu da su oba žarišta bila povezana zajedničkim ciljem – osvajanjem vidljivog sveta – ali da su ipak u svakom drugom pogledu bila oštro odvojena.

Italijanska ili južnjačka revolucija, koja je otpočela u Firenci a nazivamo je ranom renesansom, bila je sistematičnija i u krajnjoj liniji temeljitija, jer je osim slikarstva obuhvatala i arhitekturu i skulpturu. Istoričari umetnosti još uvek se spore oko dometa i značenja koje je imalo severnoevropsko žarište revolucije kao i oko njegovog odnosa prema renesansi u celini. Novi stil pojavio se u Flandriji oko 1420, ali ne možemo da pružimo zadovoljavajući odgovor zašto baš u to vreme i na tom mestu. To, naravno, ne znači da za to nema objašnjenja. Ako ne verujemo u sudbinu ili slučajnost, teško da možemo potpunu odgovornost za nastanak novog stila natovariti na leđa starih majstora. Smatramo da bi morala postojati veza između njihovih dostignuća i društvenog, političkog i kulturološkog okvira u kome su stvarali, ali ta veza nije još potpuno razjašnjena.

RENESANSNO SLIKARSTVO NASUPROT POZNOGOTIČKOM

Mnogi stručnjaci smatrali su da je severnoevropsko slikarstvo XV veka protivteža slikarstvu rane renesanse u Italiji. To je zbog toga što je uticaj flamanskih umetnika znatno prevazišao njihovu sopstvenu oblast pa su im se u Italiji podjednako divili kao i italijanskim umetnicima toga doba. Naglašeni realizam flamanskih umetnika jasno je uticao na slikarstvo rane renesanse, jer su Italijani, kao što smo već spomenuli, povezivali podražavanje prirode u slikarstvu s „povratkom klasičnom". U očima Italijana poznogotičko slikarstvo je zacelo bilo postmedijevalno.

Uprkos tome, italijanska renesansa je u XV veku vrlo malo uticala na područje severno od Alpa. Humanizam prvobitno nije imao važno mesto u razmišljanjima severa, a tek u poslednjim decenijama XV veka ga je promenio. Do tada ne nailazimo ni na zanimanje za umetnost klasične antike. Mogli bismo slobodno reći da je umetnička i kulturološka sredina severnoevropskih slikara ostala poznogotička – pojam koji upućuje na kontinuitet pogleda na svet karakterističan za kasni srednji vek. Za razliku od svojih italijanskih savremenika tvorci novog stila nisu potpuno odbacili internacionalni stil. On im je, umesto toga, bio polazište, tako da je prekid s prošlošću na severu bio manje nagao nego na jugu. Zar ne bi imalo više smisla da njihovo stvaranje smatramo poslednjom fazom gotičkog slikarstva? Pojam poznogotički takođe nas podseća na to da su arhitektura i skulptura XV veka izvan Italije ostale čvrsto ukorenjene u gotičku tradiciju.

Zapravo, nemamo zadovoljavajući naziv kojim bismo označili novo flamansko slikarstvo. Ali bez obzira na to kako ga nazvali, izbor ćemo uvek na neki način moći da opravdamo. Čini nam se prikladnim da koristimo uobiča-



671. Majstor iz Flemala (Rober Kampen). *Oltar Merod.* Oko 1425–1430. Ulje na drvetu, središnja slika 64,3 x 62,9 cm, svako krilo oko 64,5 x 27,4 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork. Iz zbirke Kloster, 1956.

jen naziv poznogotički, ali pod navodnicima, tako da budemo svesni svojih dvoumljenja, jer pojam ipak potpuno ne odgovara posebnom karakteru severnoevropske umetnosti XV veka kao celine.

Nizozemsko slikarstvo

MAJSTOR IZ FLEMALA. Prvu i možda presudnu fazu slikarske revolucije u Flandriji predstavlja umetnik čije ime tačno ne znamo. Nazvali smo ga Majstor iz Flemala (po fragmentima velikog oltara iz Flemala), iako je on verovatno bio Rober Kampen – najpoznatiji slikar iz Turnea, čiji se životni put od 1406. do njegove smrti 1444. može pratiti u pisanim izvorima. Njegovo najbolje delo je *Oltar Merod,* triptih koji je verovatno nastao ubrzo posle 1425. g. Ako ga uporedimo s najbližim rođacima, a to su francusko-flamanske slike internacionalnog stila (vidi sl. 519–522), vidimo da pripada istoj tradiciji, ali uočavamo i novo slikarsko iskustvo. Ovde prvi put imamo osećanje da kroz površinu drvene ploče slike gledamo u prostorni svet koji ima sve bitne odlike svakidašnje stvarnosti: neograničenu dubinu, uravnoteženost, povezanost i potpunost. Čak ni najodvažniji slikari internacionalnog stila nisu težili takvoj povezanosti, a njihova odanost stvarnosti bila je daleko od apsolutne. Slike koje su stvorili nestvarne su kao bajke u kojima se razmera i odnos među stvarima mogu slobodno menjati, a činjenice i mašta spajaju se tako da međusobno ne dolaze u sukob. Nasuprot tome, Majstor iz Flemala odlučio je da kaže istinu, celu istinu i samo istinu, ali to još ne čini s lakoćom. Njegovi predmeti, jakih skraćenja, kao da se u prostoru međusobno guraju. Uprkos tome, Majstor iz Flemala, odlučnošću koja se gotovo graniči s opsednutošću, svakom i najmanjem detalju daje maksimalnu konkretnost: njegov individualni oblik i veličinu, boju, materijal, površinsku teksturu, stepen čvrstoće i način na koji je osvetljen. Umetnik pravi razliku između difuzne svetlosti koja stvara meke senke i postepenu gradaciju osvetljaja, i direktne svetlosti koja ulazeći kroz dva okrugla prozora stvara dvostruke senke koje se oštro ocrtavaju na gornjem delu središnje ploče, dok na mesinganoj posudi i svećnjaku stvara dvostruki odsjaj.

Oltar Merod prenosi nas iz aristokratskog sveta internacionalnog stila u građanski dom jednog Flamanca. Majstor iz Flemala nije bio dvorski slikar već građanin koji se brinuo za ukus dobrostojećih sugrađana, kao što su dva donatora koja kleče ispred Bogorodičine odaje. To je najraniji primer Blagovesti na drvenoj ploči, koje se događaju u opremljenom, domaćem enterijeru, kao što se i prvi put iskazuje poštovanje sv. Josifu kao skromnom stolaru koji radi u susednoj prostoriji.

To odvažno odstupanje od tradicije nametnulo je našem umetniku problem s kojim se do tada niko nije susreo – kako da prenese natprirodni događaj iz njegovog simboličnog okvira u svakodnevnu sredinu, a da on pri tom ne poprimi trivijalan ili neprimeren izgled. On je na taj izazov odgovorio metodom poznatom pod imenom „prikriveni simbolizam", što znači da bilo koji detalj na slici, bez obzira na to koliko nam se činio običnim, može imati simbolično značenje. Početke „prikrivenog simbolizma" možemo da uočimo u razdoblju internacionalnog stila na *Blagovestima* Melhiora Broderlama (vidi str. 383), ali u poređenju s bogatstvom skrivenih značenja na *Oltar Merod,* njegov simbolizam još nije razvijen. Tako se cveće povezuje s Bogorodicom: na levom krilu ruže simbolišu njeno milosrđe, a

ljubičice smernost, dok su ljiljani na središnjoj ploči simbol čednosti. Uglačana posuda za vodu i ubrus na stalku nisu samo obični kućni predmeti već oni iskazuju poštovanje Bogorodici kao „najčistijoj posudi" i „izvoru žive vode". Najzagonetniji simbol takvog tipa možda je sveća kraj vaze s ljiljanima. Ugašena je trenutak ranije, što možemo zaključiti po užarenom fitilju i pramenu dima. Ali zašto je ta sveća uopšte bila upaljena usred bela dana i šta je ugasilo plamen? Je li to božje prisustvo koje svojim božanskim zračenjem nadvladava materijalnu svetlost? Ili možda plamen sveće predstavlja božansku svetlost koja je sada ugašena da bi se pokazalo kako je Bog postao čovek i da se u Hristu „reč pretvorila u telo"?

Očigledno je da čitavo bogatstvo srednjovekovnog simbolizma još uvek živi na ovoj slici, ali je ono potpuno uronjeno u svet svakodnevice, tako da smo u nedoumici koji detalji zahtevaju simbolično tumačenje. Posmatrači su se, na primer, dugo pitali o značenju predmeta koji izgleda poput kutije na Josifovoj radnoj klupi (i o sličnom takvom predmetu na prozorskoj dasci), sve dok jedan naučnik nije u njima prepoznao mišolovku koja ima određeno teološko značenje. Po mišljenju sv. Avgustina, Bog je trebalo da se pojavi na zemlji u ljudskom obliku da bi zavarao Satanu: „Gospodov krst bio je mišolovka za đavola."

Budući da ikonografska objašnjenja ovakvog tipa zahtevaju mnogo naučne dosetljivosti, smatramo da *Oltar Merod* i slične slike jesu posebne vrste zagonetki. Na taj način doživljava ih današnji posmatrač, iako se u njima može uživati i bez poznavanja simboličnog sadržaja. A šta su mislili pokrovitelji koji su ta dela naručili? Jesu li oni odmah razumeli značenje svakog detalja? Verovatno nisu imali problema s uobičajenim simbolima na slici kao što je cveće, a verovatno su razumeli i značenje posude s vodom. Međutim, poruke ugašene sveće i mišolovke nisu mogle biti deo opšteg znanja, čak ni među visokoškolovanim građanima.

Ta dva simbola, zbog čije neopravdane pojave ne sumnjamo da su zaista simboli, prvi put su se javila na *Oltaru Merod.* Sigurno su bili neobični, jer se sv. Josif s mišolovkom javlja samo još na jednoj slici, a tek ugašena sveća, koliko nam je poznato, ni na jednoj. Očigledno ih je Majstor iz Flemala uveo u likovnu umetnost, ali ih je, uprkos njegovom velikom uticaju, retko koji umetnik prihvatio. Zašto su sveća i mišolovka uopšte prikazane na slici ako ih je i u XV veku bilo teško odgonetnuti? Da li je to možda bila ideja naručioca koji se isticao svojim obrazovanjem? To bi bilo moguće da je postojao samo jedan takav slučaj, ali od tog vremena beležimo bezbroj primera takvog oštroumnog i prikrivenog simbolizma u poznogotičkom slikarstvu, pa se čini da je podsticaj za to dolazio od umetnika, a ne od njihovih pokrovitelja.

Zbog toga imamo razloga da verujemo da je Majstor iz Flemala i sam bio vrlo učen čovek, ili da je održavao vezu s teolozima i ostalim učenim ljudima koji su ga upućivali na izvore u kojima su bila navedena simbolična značenja predmeta kao što su ugašena sveća i mišolovka. Drugim rečima, umetnik nije samo nastavio simboličnu tradiciju srednjovekovne umetnosti u okvirima novog realističkog stila nego ju je proširio i obogatio sopstvenim nastojanjima. Realizam i simbolizam kod njega su bili međusobno mnogo zavisniji nego kod Broderlama (vidi str. 383–384). Možda je Majstoru iz Flemala trebala sve veća riznica simbolike, jer se odvažio da istraži pojave vidljivog sveta koje pre toga nisu bile prikazane, kao što je sveća neposredno pošto je ugašena ili unutrašnjost stolarske radionice koja je poslužila kao ambijent za mišolovku. Da bi naslikao svakodnevicu, morao ju je „posvetiti" dajući joj najviše moguće duhovno značenje.

Takav stav, koji odražava duboko strahopoštovanje prema postojećem svetu kao odrazu božanske istine, pomaže nam da razumemo zašto je svakom, pa i najmanjem i najneupadljivijem detalju posvećena jednaka pažnja kao i svetim likovima. Svaki predmet može postati simbol i zbog toga zaslužuje podjednako precizno posmatranje. „Prikriveni simbolizam" u delima Majstora iz Flemala i njegovih sledbenika nije bio sredstvo nakalemljeno na novi realistički stil, nego je bio deo stvaralačkog procesa. Po svemu sudeći njihovi italijanski savremenici to su osetili, jer su hvalili i čudesni realizam i „pobožnost" flamanskih majstora. Ako uporedimo ilustracije *Oltara Merod* s ranijim slikarstvom na drvenoj ploči (sl. 508, 518, 519, i 525), jasno ćemo videti da se slika Majstora iz Flemala, bez obzira na druge razlike, po svom osobenom tonalitetu izdvaja od ostalih. Uglačani, kristalni sjaj starijih dela, način na koji su korišćeni blistavi tonovi boja i raskošna upotreba zlatnih listića, ustupili su mesto kolorističkoj skali koja je manje dekorativna, ali mnogo elastičnija i izdiferenciranija. Ublaženi tonovi prigušeno zelene, plavičasto ili smeđe sive pokazuju novu istančanost, a skala prelaza postala je mekša i šira. Svi ti elementi bitni su za realistički stil Majstora iz Flemala. Njih je omogućila upotreba tehnike ulja, koju je on među prvima primenio.

JAN I HUBERT VAN AJK. Verovatno nije potrebno ni pominjati da sve mogućnosti koje je nudila upotreba ulja u slikarstvu nisu otkrivene odjednom niti je to učinio pojedinac. Majstor iz Flemala tome je doprineo manje nego Jan van Ajk – nešto mlađi i mnogo poznatiji umetnik kome se dugo pripisivao stvarni pronalazak uljanog slikarstva (vidi Primarne izvore, br. 62, str. 635–636). Poznat nam je veći deo njegovog života i stvaralaštva: rođen je 1390, od 1422. do 1424. stvarao je u Holandiji, od 1425. do 1429. u Lilu, a posle toga u Brižu, gde je umro 1441. godine. Bio je i građanin i dvorski slikar koga je burgundski vojvoda Filip Dobri veoma cenio i povremeno ga slao u poverljive diplomatske misije. Zahvaljujući nizu potpisanih i datovanih slika posle 1432. možemo tačno da sledimo Janovu karijeru.

Zapis na okviru *Ganskog oltara* (vidi sl. 673–675) kazuje nam da ga je Jan završio 1432. godine, pošto ga je bio započeo njegov stariji brat Hubert (koji je umro 1424). Janov raniji razvoj predmet je rasprava. Postoji nekoliko srodnih dela koja su očigledno starija od *Ganskog oltara*, koja je mogao naslikati bilo koji od braće.

Najvrednije su dve slike koje prikazuju *Raspeće* i *Strašni sud* (sl. 672). Naučnici se slažu da su nastale između 1420. i 1425, a pripisuju se jednom od braće. Stil tih slika ima mnogo zajedničkih elemenata sa stilom *Oltara Merod*: sve-





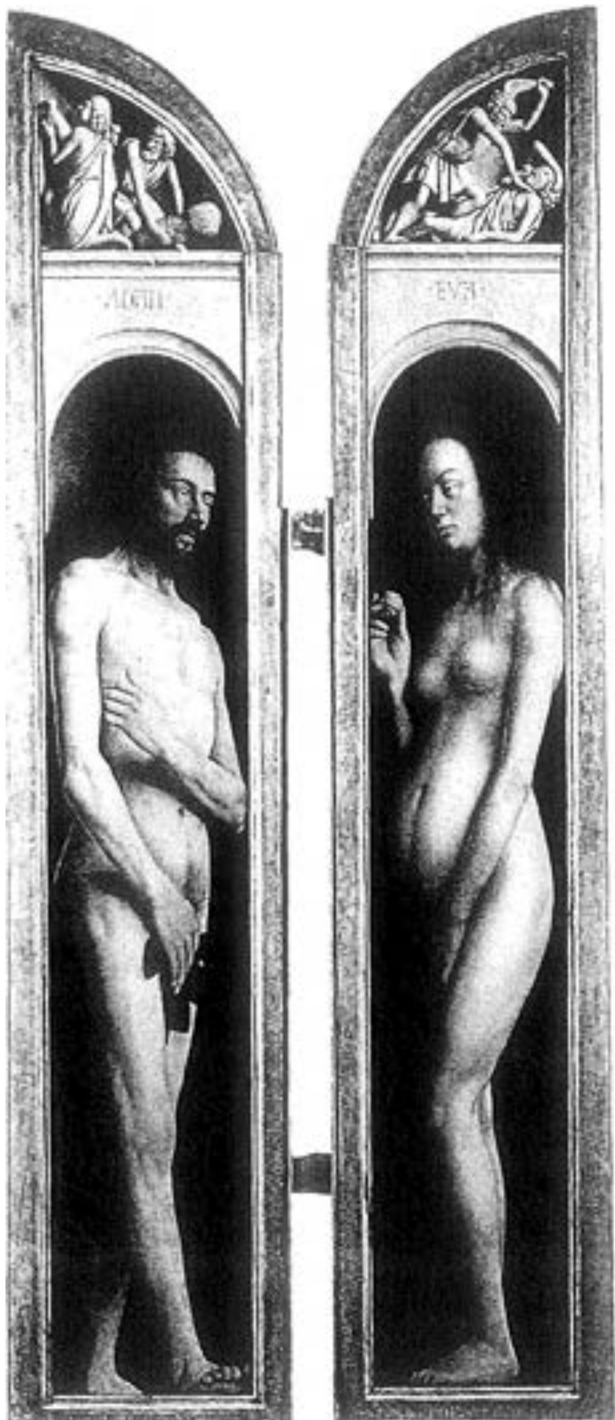
672. Hubert i/ili Jan van Ajk. *Raspeće; Strašni sud.* Oko 1420–1425. Tempera i ulje na platnu, preneseno s drveta, svaka ploča 56,5 x 19,4 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zadužbina Flečer, 1933.



673. Hubert i Jan van Ajk. *Ganski oltar* (rasklopljen). Dovršen 1432. Ulje na platnu, 3,4 x 4,4 m. Crkva sv. Bavona, Gan, Belgija

obuhvatnu privrženost vidljivom svetu, neograničenu dubinu prostora i uglaste nabore draperije, manje ljupke, ali realističnije od neizlomljenih preklopa internacionalnog stila. Istovremeno, pojedinačni oblici nisu tako izrazito materijalni kao karakteristični oblici Majstora iz Flemala pa deluju manje izolovano i manje „vajarski". Sveobuhvatan osećaj za prostor nije toliko posledica jakih perspektivnih skraćivanja koliko istančanih promena svetlosti i boje. Ako pažljivo razgledamo *Raspeće* videćemo postepeno smanjenje intenziteta lokalnih boja i kontrasta svetlosti i senke koje kreće od likova u prvom planu prema udaljenom gradu Jerusalimu i vrhovima pokrivenim snegom. Sve teži ka ujednačenom svetloplavo-sivkastom tonu, tako da se najudaljeniji planinski lanci neprimetno stapaju s bojom neba. Ta optička pojava poznata je pod imenom „vazdušna perspektiva". Braća Van Ajk bili su prvi koji su je sistematično i potpuno koristili iako su i Majstor Busiko i braća iz Limburga već znali za to. Atmosfera nikad nije potpuno prozirna. Čak i pri najvedrijem danu vazduh između nas i onoga što gledamo deluje kao zastor sumaglice koji nas sprečava da jasno vidimo udaljene oblike. Ako smanjimo granicu vidljivosti, sumaglica će ih sasvim progutati. Vazdušna perspektiva je za naše opažanje dubine prostora važnija od geometrijske perspektive koja beleži smanjenje veličine predmeta srazmerno rastu udaljenosti s koje ih posmatramo. Ona ne deluje samo kod udaljenih vidika. Na *Raspeću* je čak i prednji plan obavijen finom sumaglicom koja omekšava konture, senke i boje, tako da celom prizoru daje povezanost i sklad koji prevazilaze slikarske domete Majstora iz Flemala. Kako su braća Van Ajk uspela da postignu takav utisak? Teško je tačno rekonstruisati njihov tehnički postupak, ali su se nesumnjivo služili medijumom ulja sa izvanrednom istančanošću. Smenjujući guste i prozirne slojeve boje, uspevali su da tonu na svojim slikama daju mek, blistav sjaj, koji nikad nije bio nadmašen, verovatno zato što nije zavisio samo od njihovih individualnih senzibiliteta nego i od njihove zanatske veštine.

Raspeće je u celini lišeno dramatike pa nam se čini da je prizor smiren nekakvom čarolijom. Tek kad se usredsredimo na detalje postajemo svesni snažnih osećanja na licima gomile ispod krsta i uzdržanog, ali duboko dirljivog bola Bogorodice i njenih pratilaca u prvom planu. Na *Strašnom sudu* to dvojstvo ajkovskog stila poprima oblik dve krajnosti. Iznad horizonta preovladava red, simetričnost i smirenost, a ispod, na zemlji i u podzemnom svetu Satane, vlada haos. Ta dva stanja odgovaraju Nebu i Paklu, misaono



674. Adam i Eva, detalj s *Ganskog oltara,* levo i desno krilo



675. *Ganski oltar* (sklopljen)

blaženstvo suprotstavljeno je telesnom i duševnom nemiru. Donja polovina, naravno, bila je veći izazov umetnikovoj mašti. Mrtvi se dižu iz grobova mahnitim pokretima, koji izražavaju strah i nadu, a proklete razdiru đavolska čudovišta koja izgledaju strašnije nego bilo koja pre viđena (uporedi sl. 404). Odlikuju se zastrašujućom realnošću kakve noćne more, i to one koja je „posmatrana" beskrajnom brižljivošću, slično kao svet prirode na slici *Raspeće.*

Ganski oltar (sl. 673–675), najveći spomenik ranog flamanskog slikarstva, dotiče tako složene probleme da se naša rasprava mora ograničiti na ono najbitnije. Već smo spomenuli natpis iz koga saznajemo da je delo započeo Hubert, a da ga je završio Jan 1432. godine. Budući da je Hubert umro 1426, možemo pretpostaviti da je oltar nastao u razdoblju od sedam godina – od 1425. do 1432. Zbog toga bismo mogli da očekujemo da nas slika uvede u drugu fazu novog stila koji smo do sada proučavali. Njegov osnovni oblik je triptih – središnji deo s dva krila sa strane – uobičajeni oblik oltara. Osim toga, svaki od ta tri dela sastoji se od četiri odvojene ploče, a pošto su krila oslikana s obe strane, oltar čini ukupno 20 slika različitih oblika i veličina! Taj sklop, čini se s pravom, nazvan je „superoltarom", ali iako je impresivan, ne deluje harmonično jer prvobitno nije bio tako zamišljen. Jan je očigledno preuzeo i dovršio određen broj slika koje je Hubert ostavio nedovršenim, dodao neke svoje i sastavio ih na zahtev bogatog darodavca čiji portret vidimo na spoljašnjoj strani oltara.

Rekonstrukcija toka događaja i određivanje udela svakog brata čini nam se poput kakve zanimljive, ali složene igre. Dovoljno je reći da Hubert ostaje u senci. Njegov stil prikriven Janovim doslikavanjem možemo najverovatnije videti na središnjim slikama, iako prvobitno nije trebalo da one budu zajedno. Gornje tri, čiji veliki likovi u tom završnom rasporedu pritiskaju mnoštvo malih ispod njih, trebalo je, po svoj prilici, da čine odvojeni triptih: Bog Otac između Bogorodice i sv. Jovana Krstitelja. Donja slika i četiri bočne možda su činile poseban oltar – Obožavanje mističnog jagnjeta simbolizuje Hristovu žrtvu u smrti. Dve



676. Jan van Ajk. *Čovek s crvenim turbanom (Autoportret?).* 1433. Ulje na platnu, 26 x 19 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano s dozvolom

slike na kojima su prikazani anđeli-svirači Hubert je verovatno zamislio kao dva krila poklopca orgulja.

Ako su ove pretpostavke tačne, dve uske slike koje prikazuju Adama i Evu (sl. 674) jedine su na unutrašnjoj strani koje je dodao Jan. Ti su likovi zasigurno slikani najodvažnije: to su najstariji aktovi na drvetu u severnoevropskom slikarstvu (gotovo u prirodnoj veličini), izvrsno prikazani i nežno obavijeni najistančanijom igrom svetlosti i senke. Njihovo smireno dostojanstvo i mesto na kome se nalaze na oltaru, manje nas navode na razmišljanje o prvom grehu, a više na stvaranje čoveka po božjem liku.

Istinsko zlo, nasuprot tome, prikazano je na malim prizorima iznad Adama i Eve u priči o Kainu i Avelju. Još je zanimljivija činjenica što su Adam i Eva zamišljeni upravo za svoje sadašnje mesto u tom sklopu. Jan van Ajk utemeljio je nov direktan odnos između prostora slike i stvarnog prostora, pokazujući dva lika onako kako bi se oni stvarno pokazali posmatraču, jer je naša tačka posmatranja ispod donje ivice slike.

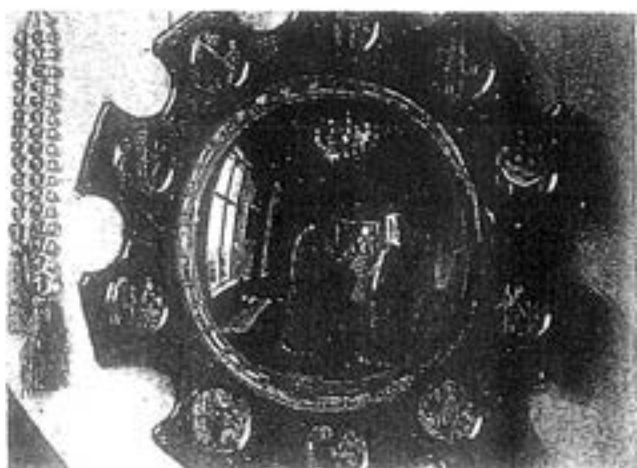
Spoljašnje površine dvaju krila (sl. 675) očigledno je zamislio Jan kao skladnu celinu. Tu najveći likovi nisu u gornjem, kako bismo mogli očekivati, nego u donjem delu. Đva sv. Jovana (naslikani sivom bojom da bi izgledali poput skulptura, kao i prizori s Kainom i Aveljom), donator i njegova žena, u odvojenim nišama, u direktnom su srodstvu s likovima Adama i Eve. Gornji red ima dva para ploča različitih širina. Umetnik je ovo ograničenje pretvorio u prednost, postavljajući ta četiri lika u zajednički enterijer. Takav efekat prvi put je primenio Pjetro Lorenceti gotovo jedan vek ranije (uporedi sl. 509). Jan nije bio zadovoljan samo primenom perspektive pa je – da bi stvorio što jaču iluziju – naslikao senke koje baca okvir oltarske slike na pod Bogorodičine odaje. Vrlo je zanimljivo da Blagovesti svojim detaljima enterijera podsećaju na *Oltar Merod*, uspostavljajući tako važnu vezu između dvojice utemeljivača flamanskog realizma.

Portreti donatora na kojima su sjajno prikazane njihove individualnosti zauzimaju istaknuta mesta i na *Oltaru Merod* i *Ganskom oltaru.* Obnovljeno zanimanje za realističko portretisanje razvilo se sredinom XIV veka, ali do 1420. najbolja su bila skulptorska ostvarenja (vidi sl. 480). Slikari su se obično ograničavali na profile nalik siluetama. Tek pojavom Majstora iz Flemala, prvog umetnika posle antike koji je znao da prikaže lice u četvrtprofilu, portret je dobio važnu ulogu u severnoevropskom slikarstvu. Osim portreta donatora susrećemo sve veći broj malih, samostalnih portreta, čija intimnost upućuje na to da su to bile drage uspomene, slikarska zamena za stvarnu prisutnost modela. Jedan od najzanimljivijih je Van Ajkov *Čovek s crvenim turbanom* iz 1433. (sl. 676), koji je možda bio autoportret (moguće je da je trag blagog napora oko očiju posledica gledanja u ogledalo). Lik je okupan istom nežnom, jasnom svetlošću kao Adam i Eva na *Ganskom oltaru.* Svaki detalj oblika i teksture zabeležen je, rekli bismo, mikroskopskom preciznošću. Iako Jan nije prikrio ličnost modela, to lice, kao i svi Janovi portreti, ostaje psihološka zagonetka. Ono se može opisati kao „uravnoteženo" u pravom smislu reči: njegove karakterne crte u takvoj su savršenoj ravnoteži da se nijedna ne ističe na uštrb druge. Budući da je Jan bio sposoban da izrazi osećanja – valja se samo prisetiti lica u gomili na *Raspeću* ili prizora s Kainom i Aveljom na *Ganskom oltaru* – stoički spokoj ovih portreta nije odraz ravnodušnosti ili nedostatka dara opažanja nego svesni ideal ljudskog karaktera.

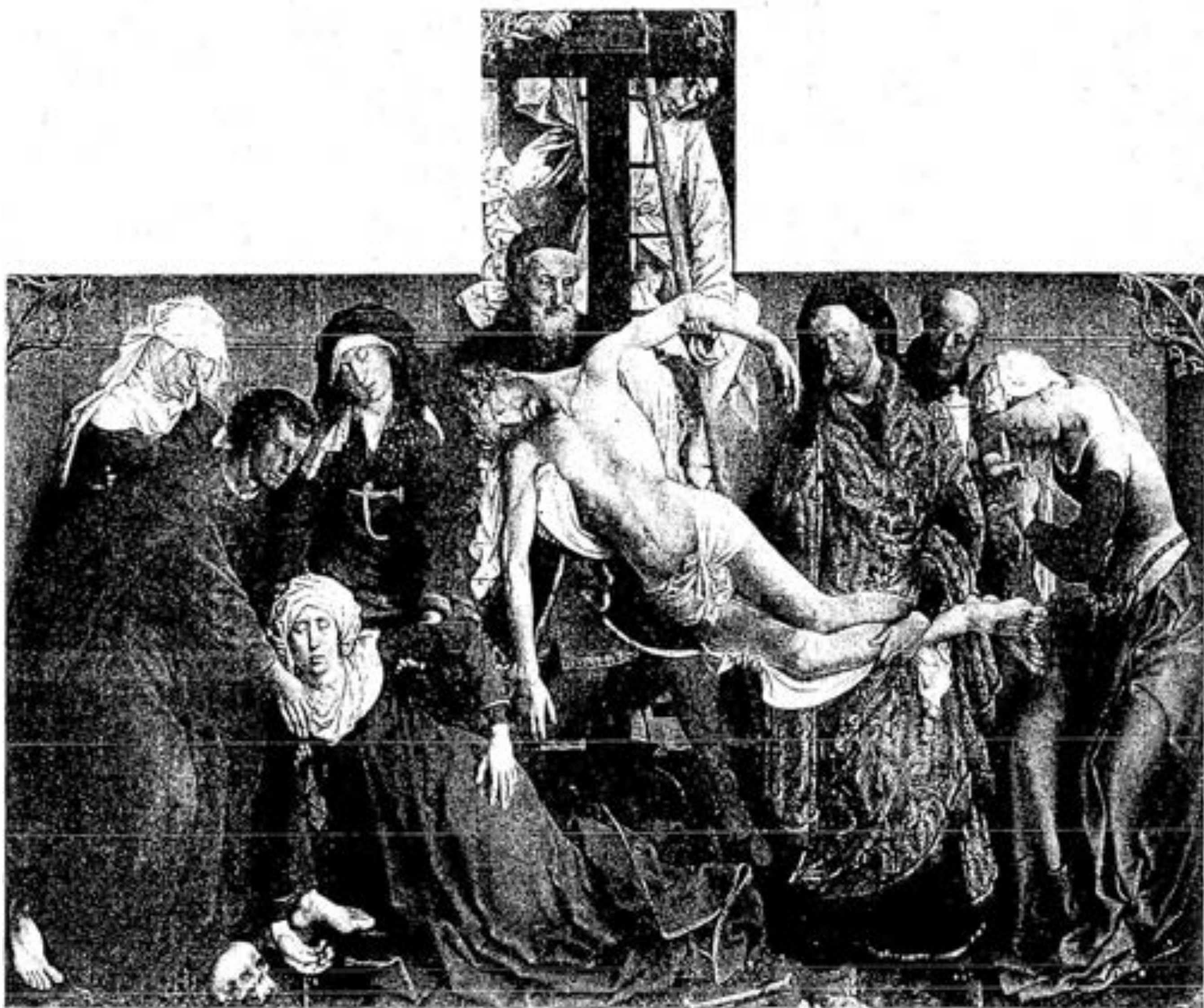
Flamanski gradovi u kojima je cvetao novi slikarski stil – Turne, Gan i Briž – nadmetali su se s italijanskim gradovima kao središta međunarodnog bankarstva i trgovine. Među stranim stanovnicima bili su i mnogi italijanski trgovci.

Jan van Ajk je čuvene portrete na sl. 677 možda naslikao da bi njima obeležio udruživanje dveju takvih porodica koje su delovale u Brižu i Parizu. Slika najverovatnije prikazuje veridbu Đovanija Arnolfinija i Đovane Čenami u središnjoj prostoriji nevestine kuće, a ne – kako se obično mislilo – polaganje bračnog zaveta u skrovitim nevestinim odajama. Činom veridbe mladom paru dodiruju se ruke, a mladoženja podiže svoju desnu ruku svečano se zaklinjući. (U skladu s običajem na severu, venčanje je nesumnjivo održano kasnije ispred crkve gde su desne ruke mladih povezane u svetu tajnu braka.) Čini nam se kao da su sami, ali ako bolje pogledamo u ogledalo koje se nalazi na vidnom mestu iza njih, videćemo još dva lika koja su ušla u sobu (sl. 678). Jedan od njih verovatno je nevestin otac, koji – prema običaju – predaje svoju kćer mladoženji.

677. Jan van Ajk. *Portret Arnolfinijevih.* 1434. Ulje na drvetu, 83,7 x 57 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano s dozvolom



678. *(desno)* Jan van Ajk. *Portret Arnolfinijevih* (detalj)



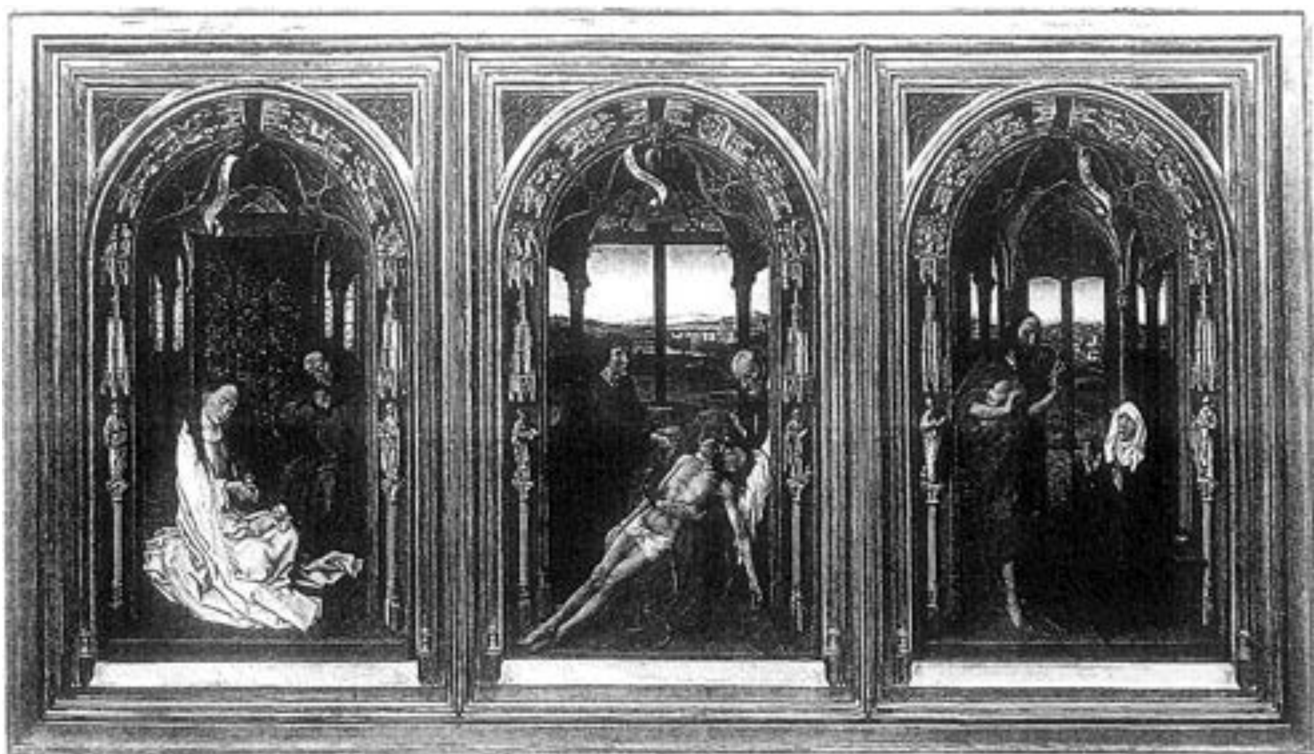
679. Rogir van der Vajden. *Skidanje s krsta.* Oko 1435. Ulje na drvetu, 220 x 260 cm. Muzej Prado, Madrid

Drugi je verovatno sam umetnik, jer iznad ogledala kićenim gotičkim pismom piše: "Jan van Ajk je bio ovde godine 1434" (Johannes de Eyck fuit hic).

Jan je, dakle, imao ulogu svedoka u tom događaju koji je za sobom povlačio pravni i novčani ugovor između dve porodice. Slika ima zadatak da posvedoči tačno ono što je on video. Budući da prizor ima svetovni karakter, pitamo se sadrži li i on možda prikriveni simbolizam sličan onom na *Oltaru Merod,* na kome je duhovni svet toliko prisutan u stvarnom svetu, da su se oni gotovo stopili u jedno. Da li realizam koji prožima sliku samo tačno opisuje taj domaći ambijent? Lepo izrađen krevet, glavni komad nameštaja u dobro uređenoj sobi onoga vremena, nije služio samo za počinak nego i kao dobrodošlica majčinstvu i odavanje poslednje počasti umrlima. Sadrži li to možda aluziju na telesnu, čulnu dimenziju tog pravnovažećeg braka? Da li je par izuo cipele zato što je to običaj ili nas to podseća na to da Arnolfinijevi stoje na „svetom tlu"? (Za poreklo te teme vidi str. 62.) Slično tome, možda je mali pas na slici – osim kućnog ljubimca – i zaštitni znak vernosti (reči *pas* i *vernost* imaju u latinskom isti koren reči kao *veridba – fides*). Pri pokušaju tumačenja i ostali nameštaj u sobi zadaje nam sličan problem. Koja je uloga sveće u svećnjaku koja gori pri dnevnom svetlu? (Uporedi str. 505.) Je li zakrivljeno ogledalo, čiji je okvir ukrašen prizorima Stradanja, možda simbol taštine? (Vidi sl. 678, str. 511.) Sigurno je da su Jana veoma zaintrigirale vizuelne deformacije u ispupčenom ogledalu jer ga je iskoristio na još dve slike.

ROGIR VAN DER VAJDEN. U delima Jana van Ajka istraživanje stvarnosti i njeno prikazivanje pomoću svetlosti i boje uzdignuto je na visinu koja nije bila nadmašena u sledeća dva stoleća. Rogir van der Vajden (1399/1400–1464), treći veliki majstor flamanskog slikarstva, postavio je drugačiji, iako jednako važan, zadatak: da izrazi emocionalnu dramu i uzvišena osećanja gotičke prošlosti u okviru novog stila koji su stvorili njegovi prethodnici. Tu veću izražajnu neposrednost možemo da vidimo na njegovom ranom remek-delu: *Skidanju s krsta* (sl. 679), koje potiče iz 1435. godine, kada je umetnik imao oko 35 godina. Vajarski precizno oblikovanje sa izlomljenim uglastim naborima tkanina podseća na njegovog učitelja Majstora iz Flemala. Meke polusenke i raskošne sjajne boje pokazuju njegovo poznavanje Jana van Ajka, s kojim je možda bio u dodiru.

Ipak Rogir nije samo sledbenik te dvojice starijih umetnika, jer sve ono što je od njih preuzeo (a to je očigledno



680. Rogir van der Vajden. *Oltar Miraflores.* Oko 1440–1444. Ulje na drvetu, svaka ploča 71,1 x 42,8 cm. Galerija slika Državnog muzeja u Berlinu

mnogo) on upotrebljava za postizanje svog cilja, a ne njihovih. Sama tema (u ovom slučaju skidanje Hristovog tela s krsta) manje ga zanima od sveta osećanja „unutrašnjih želja i osećanja... bilo da je reč o tuzi, ljutnji ili zadovoljstvu", kako kaže jedan raniji komentar. Vidljivi svet postaje pri tom sredstvo kojim se postiže isti cilj.

Rogirovu umetnost dobro opisuju reči „fizički čistija i duhovno bogatija od umetnosti Jana van Ajka". Ovo *Skidanje s krsta* po njegovm duhovnom sadržaju mogli bismo nazvati i Oplakivanje. Bogorodica je klonula od bola, a njen izraz i stav odraz su sudbine njenog sina. Bol i žalost tako su duboke da kod posmatrača izazivaju saučešće. Rogir je prizor smestio u plitku arhitektonsku nišu ili oltarsku škrinju, a ne u predeo iz prirode, i time je dobio dvostruku prednost u pojačavanju utiska koji pobuđuje ovaj tragičan događaj. On usmerava pažnju posmatrača na prvi plan i omogućava umetniku da likove poveže u skladnu celinu. Isto tako je poseban i Rogirov odnos prema likovima, koje oblikuje kao da su obojene statue. Umetničko poreklo tih pokreta i lica skrhanih bolom možemo pre tražiti u skulpturi nego u slikarstvu – na primer u reljefu *Smrt Bogorodice* iz Strazbura (sl. 470), kojoj nalikuje i po kompoziciji i po raspoloženju.

Rogirova umetnost, istinski poznogotička, nikad nije napustila duh srednjeg veka. Uprkos tome ona podjednako jasno pripada i novom razdoblju, pre svega načinom na koji je prošlost ponovo izražena savremenim izrazom. Iako je *Oltar Miraflores* (sl. 680) bio ispunjen samosvesnim arhaizmom, izgledao je potpuno savremeno. Do tog vremena umetnik je postao vrlo tražen i njegova dela uključivala su saradnju pomoćnika, kao što je to bio slučaj i na ovom triptihu postavljenom u manastiru kraj Briža, za koji je narudžbinu dobio oko 1445. (Kompozicija je poznata po drugoj podjednako lepoj verziji iz njegove radionice.) Kao što kaže natpis na svitku, triptih slavi Bogorodičinu čistotu, veru i postojanost, koje se odnose na teme njenih radosti, žalosti i slave.

U svaki prizor majstor nas uvodi kroz ulaz koji izgleda poput portala, ograničen na prednji plan male niše, iako je naznačeno postojanje okolnog prostora. Ovakvo staromodno komponovanje pojačava utisak da su likovi obojene skulpture u arhitektonskom okviru. (Vidi *Raspeće* u Naumburgu sl. 476.) Utisak je jači zbog toga što su lukovi optočeni reljefima koji prenose naraciju i imaju simbolično značenje, prikazujući događaje iz Hristovog života povezane s prizorima ispod njih. Bogorodica s detetom na



681. Rogir van der Vajden. *Frančesko d'Este.* Oko 1455. Tempera i ulje na drvetu, 29,8 x 20,3 cm. Metropolitenski muzej, Njujork Fridsam zbirka. Zadužbina Majkla Fridsama, 1931.

levom krilu podseća na tradicionalne Blagovesti (uporedi sa sl. 521), prebačene u enterijer. To znači da je ponizna Bogorodica ujedno i Kraljica neba. Središnja slika na sličan način povezuje vizantijski motiv *Poslednjeg poljupca* s drevnom nemačkom *Pijetom* (sl. 479). Međutim Poslednje pojavljivanje Hrista pred Bogorodicom na desnoj ploči neobično je i po temi i po načinu prikazivanja. Podseća na poznatu temu *Noli me tangere,* u kojoj se Hristos ukazuje Mariji Magdaleni. Poput *Skidanja s krsta, Oltar Miraflores* možemo posmatrati kao uvećanu gotičku svetu sliku („Andahtsbild") koja je bila predmet duhovne pobožnosti. Likovi zagovaraju aristokratski ideal internacionalnog stila, a svojom izduženošću i elegancijom predstavljaju Rogirov idealni tip. Njima Rogir izražava neverovatan raspon osećanja, ne samo njihovim pokretima i izrazima nego i samim likovnim sredstvima – preciznošću linije, oblikom i bojom – koja njihova stremljenja izražavaju snažnom uverljivošću.

Ono što vredi za Rogirove slike sa sakralnom tematikom vredi i za njegove portrete. *Portret Frančeska d'Estea* (sl. 681), italijanskog plemića koji je boravio na burgundskom dvoru, može nam se učiniti manje vernim nego Van Ajkovi portreti. Oblikovanje je svedeno na najmanju moguću meru, a mnogi deskriptivni detalji su pojednostavljeni ili potpuno izostavljeni. Skladno izduženi oblici više otelovljuju aristokratski ideal nego što opisuju individualne crte modela. Uprkos tome, u poređenju s *Čovekom s crvenim turbanom* (sl. 676) ovo lice ima mnogo življe izražen karakter. Umesto težnje prema psihološki „neutralnoj" smirenosti Janovih portreta, Rogir prigušujući neke crte a naglašavajući druge, naročito one oko očiju i usta, tumači ličnost modela. Na taj način umetnik nam više govori o duhovnom životu modela, a manje o njihovom spoljašnjem izgledu. Oni toliko govore o sebi koliko im treba da bi ostali zagonetni. U skladu s tim, prisiljeni smo da određujemo njihovo raspoloženje i svedočimo o različitim utiscima koje izazivaju. Uprkos tome, Rogir je bio pristupačan ljudima koji su još uvek bili zadojeni srednjovekovnim nazorima i nije čudo što je bio uzor brojnim drugim umetnicima. Kad je umro 1464, nakon što je 30 godina bio vodeći slikar u Briselu, njegov uticaj u evropskom slikarstvu severno od Alpa bio je izuzetan, i dalje se osećao svuda izvan Italije – kako u skulpturi, tako i u slikarstvu – sve do kraja XVI veka.

HUGO VAN DER HUS. Malo je Rogirovih sledbenika uspelo da izađe iz senke velikog majstora. U njegovim slikama



682. Hugo van der Hus. *Oltar Portinari* (rasklopljen). Oko 1467. Tempera i ulje na drvetu, središnja ploča 250 x 140 cm. Ufici, Firenca



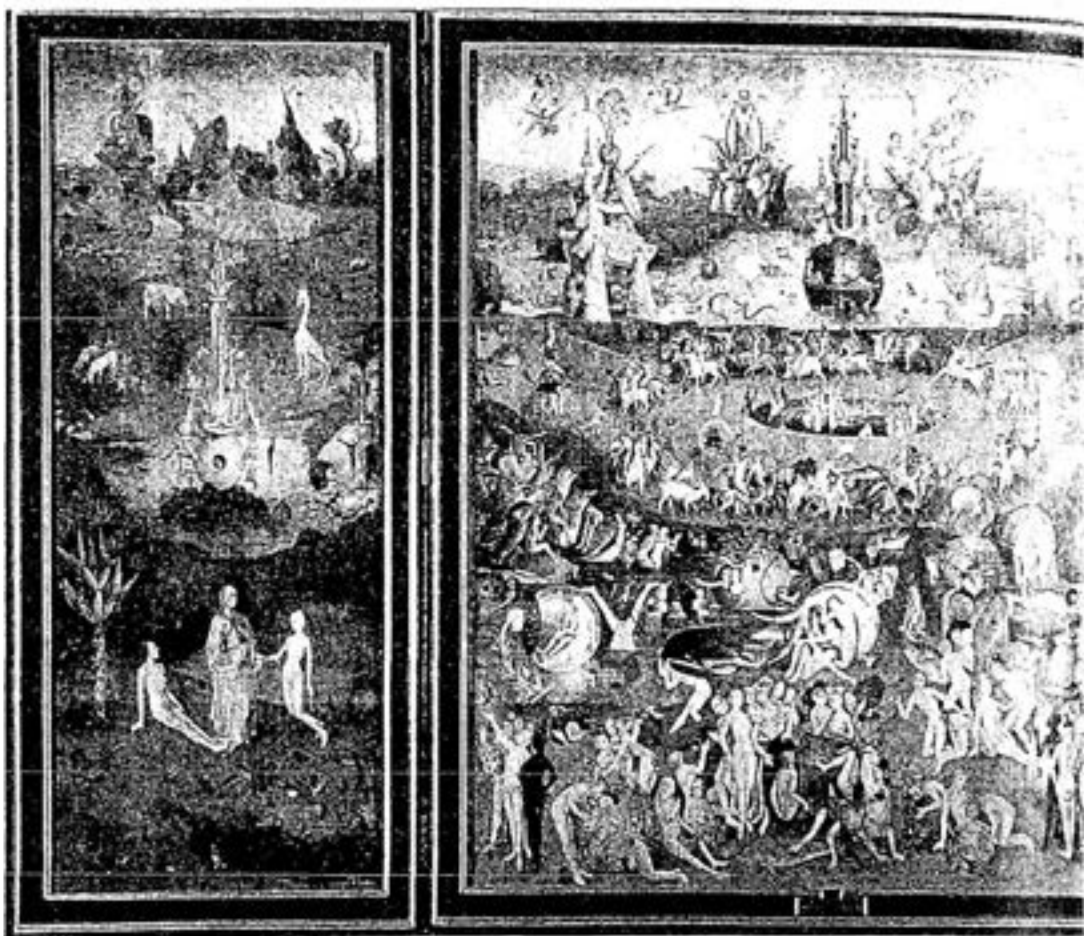
683. Gerthen Tot Sint Jans. *Rođenje*. Oko 1490. Ulje na drvetu, 34,3 x 25,7 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano s dozvolom

mogli su da biraju između intenzivne drame, s jedne strane, i svečane ozbiljnosti, s druge. Većina umetnika odlučila se za ovo drugo i njihova dela odišu određenom tananošću. Najdinamičniji je bio Hugo van der Hus (oko 1440–1482), nesrećni genije čiji tragični kraj upućuje na nestabilnu osobu koja nam se danas čini posebno zanimljivom. Nakon sjajnog uspona prema slavi u kosmopolitskoj atmosferi Briža, odlučio je 1475, kada je imao 35 godina, da ode u manastir kao brat svetovnjak. (Vidi Primarne izvore br. 63, str. 636–637.) Nastavio je i dalje da slika, ali sve učestaliji napadi depresije doveli su ga na ivicu samoubistva. Umro je sedam godina kasnije.

Najambicioznije delo Van der Husa jeste veliki oltar koji zaista izaziva strahopoštovanje. Godine 1475. naručio ga je Tomazo Portinari. Iako nema potrebe tu tražiti nagoveštaje buduće duševne bolesti, oltar otkriva autorovu nervoznu i nemirnu ličnost. Postoji napetost između umetnikove odanosti prirodnom svetu i njegovog interesovanja za natprirodno. Hugo je prizor smestio u divno predstavljen pejzaž što se tiče i prostora i atmosfere, koji obiluje verno prikazanim pojedinostima. Ali njihov realizam je u suprotnosti s nesrazmernom veličinom figura. Na krilima oltara prikazani su klečeći članovi porodice Portinari, koji deluju kao patuljci u poređenju sa svecima-zaštitnicima, koje gigantska veličina karakteriše kao bića višeg reda. Ove druge figure, međutim, nisu zamišljene da budu veće nego u prirodi, jer su iste veličine kao i Josif, Devica Marija i pastiri iz prizora *Rođenja*, na središnjoj ploči, čija je veličina srazmerna u odnosu na prikazane vola i magarca. Anđeli su naslikani u istoj razmeri kao i donatori i zbog toga deluju neprirodno mali.

Ove razlike u razmeri nalaze se izvan logike svakodnevnog iskustva po kome je naslikana okolina u koju je umetnik smestio likove. Iako takav način prikazivanja potiče od Rogira van der Vajdena i ima jasnu simboličnu funkciju, Hugo je iskoristio tu nedoslednost da bi postigao veću izražajnost. Postoji još jedna uočljiva suprotnost između tihog strahopoštovanja pastira i ritualno pobožne ozbiljnosti ostalih likova. Likovi pastira težačkih ruku, koji su se u čudu zagledali u novorođeno dete, reaguju na misteriju rođenja s naivnom neposrednošću koja je bila nova u flamanskoj umetnosti. Naročito su se tome divili italijanski slikari, koji su delo videli 1483. pošto je stiglo u Firencu.

GERTHEN TOT SINT JANS. U poslednjoj četvrtini XV veka nije bilo slikara u Flandriji koji se mogao uporediti s Hugom van der Husom. Najoriginalniji umetnici pojavili su se severnije – u Holandiji. Jedan od takvih je Gerthen Tot Sint Jans iz Harlema koji je umro 1495. sa 28 godina. Naslikao je predivno *Rođenje* (sl. 683), koje je svojom smirenošću isto tako smelo kao i središnji pano *Oltara Portinari*. Idejom o ponoćnom Rođenju, koje je osvetljeno sjajem božanskog deteta, Gerthen se vraća internacionalnom stilu (vidi sl. 526), ali primenjuje slikarska otkrića Jana van Ajka, obrađujući temu s novim i snažnim realizmom. Čarobnom utisku koji ostavlja ta mala slika mnogo doprinose i glatki pojednostavljeni oblici na kojima se igra svetlosti ogleda



684. Hijeronimus Boš. *Vrt uživanja*. Oko 1510–1515. Ulje na drvetu, središnji deo, 219 x 195 cm, svako krilo 219 x 96 cm. Muzej Prado, Madrid

izrazitom jasnoćom. Glave anđela, deteta i Bogorodice zaobljene su poput predmeta obrađenih na strugu.

BOŠ. Dok su nam Gerthenovi čisti oblici zanimljivi jer deluju vrlo moderno, jedan drugi nizozemski umetnik, Hijeronimus Boš, budi u nama interesovanje za svet snova. Malo znamo o Bošu, osim da potiče iz slikarske porodice Van Aken i da je život proveo u provincijskom gradu Hertogenbošu, gde je umro u dubokoj starosti 1516. godine. Njegova dela, koja obiluju čudnim i iracionalnim motivima, vrlo je teško protumačiti.

To ćemo lako razumeti ako pogledamo triptih poznat kao *Vrt uživanja* (sl. 684), najbogatiju i najzagonetniju Bošovu sliku. (Vidi Primarne izvore, br 64. str. 637.) Ona ima vrlo neobične karakteristike, delimično i zbog toga što je samo po formi tradicionalni oltar, a zapravo je svetovno delo: verovatno ga je naručio Henrik II iz Nasaua za svoju palatu u Briselu, gde je bio postavljen ubrzo nakon Bošove smrti. Henrik II najverovatnije je upoznao Bošov rad u Hertogenbošu, kraljevskoj letnjoj rezidenciji.

Mnogi stručnjaci izneli su različita oštroumna objašnjenja zagonetne slike, na primer da prikazuje Nojeve dane ili da je to jeretička alegorija iskupljenja prihvatanjem prirodnog stanja čovečanstva pre prvobitnog greha.

Mnogi motivi na triptihu *Vrt uživanja* potiču iz rasprava o astrologiji i alhemiji, koje je Boš mogao da upozna zahvaljujući svom tastu, imućnom farmaceutu. Te rasprave povezuju telesne sokove s horoskopskim znacima u jedinstvenu šemu dobra i zla, mišljenje koje se javlja uporedo s neoplatonizmom, koji je u tom prednaučnom razdoblju i sam pokazivao sklonost ka magiji. No iskreno govoreći, nijedno od tih objašnjenja ne može potpuno da nas zadovolji. Na kraju, moramo da razmotrimo karakter same slike, jer bilo koje tumačenje slike mora biti dosledno Bošovom delu u celini.

Od tri slike samo na levoj je jasno prepoznatljiva tema: *Rajski vrt*, gde Bog upoznaje Adama sa upravo stvorenom Evom. Pejzaž, gotovo ajkovski po prozračnoj širini, ispunjen je životinjama među kojima su egzotična stvorenja kao što su slon ili žirafa kao i hibridna čudovišta koja deluju neobično i zlokobno. Formacije udaljenih stena iza njih isto tako su neobične. One su možda aluzija na alhemijski lonac za topljenje, gde se pročišćavaju gasovi neprijatnog mirisa. Desno krilo, s prizorima gorućih ruševina i fantastičnih naprava za mučenje koji deluju poput noćne more, sigurno predstavlja Pakao. Ali šta je sa središnjom slikom, čiji detalj vidimo na sl. 685?

Pejzaž, koji je sličan onom na slici *Rajski vrt*, naseljen je brojnim muškarcima i ženama koji se bave nizom vrlo čudnih aktivnosti. U središtu slike kreću se oko okruglog bazena u povorci jašući na leđima svakojakih vrsta zveri. Mnogi zbijaju lakrdije u bazenu s vodom. Mnogi od njih su čvrsto spojeni s velikim pticama, voćem, cvećem ili morskim životinjama. Samo neki javno vode ljubav, ali nesumnjivo je da uživanja u tom vrtu označavaju čulna uživanja, koliko god ona bila neobično prikrivena. Ptice, voće



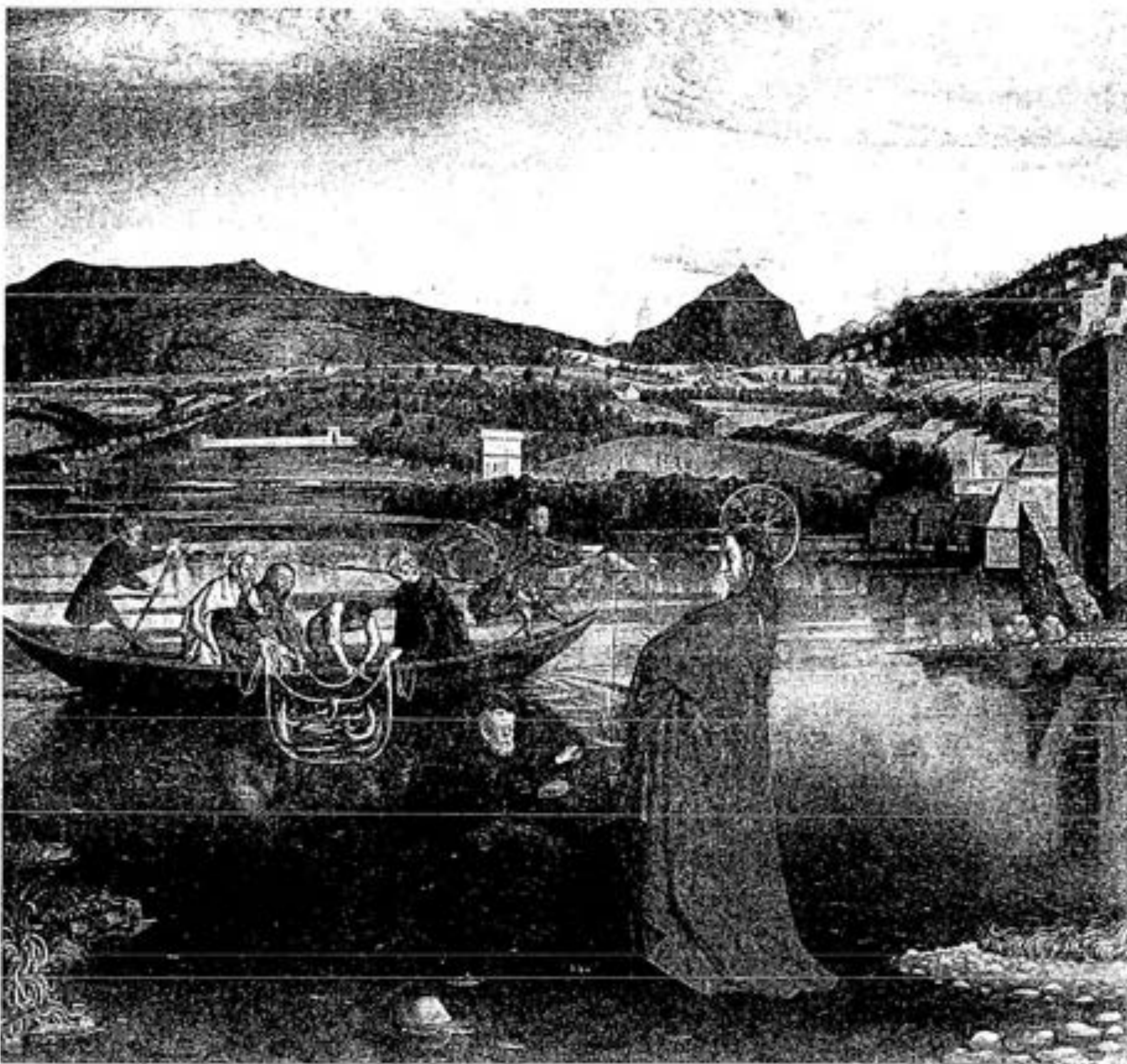


685. Hijeronimus Boš. *Vrt uživanja*. Detalj središnje slike

Muzika XV veka u Flandriji

Sjaj flamanskih slikara XV veka ima svoju paralelu na polju muzike. Uobičajena je podela holandskih kompozitora na manje grupe, odnosno „škole" kojima je na čelu bio po jedan predstavnik. Bili su to Gijom Difaj (oko 1400–1474), Johanes Okegem (oko 1420–1495), Žosken de Pre (oko 1440–1521) i Adrijan Vilart (oko 1490–1562). Oni su bili toliko revolucionarni da će dominirati razvojem muzike širom Evrope sledećih 125 godina. Koliko je taj novi stil bio cenjen može se videti u rečima flamanskog teoretičara Johanesa Tinktorisa (1446–1511), koji je 1477. napisao: „Iako se to čini neverovatnim, pre tih kompozitora nije nastalo ništa što bi bilo vredno slušanja." Osim što napomenom ne upućuje na obnovu antike, Tinktoris potpuno odbacuje srednjovekovnu muziku i pokazuje flamansku „renesansnu posvećenost", sličnu posvećenosti italijanskih humanista toga doba. De Pre i Vilart zapravo su bili na važnim položajima u Italiji, a Difaj je na početku svoje karijere tamo proveo skoro deset godina. U doba visoke renesanse u Italiji oni su bili poštovani kao najveći savremeni kompozitori (vidi str. 464). Glavni doprinos muzičara Flamanaca bio je izum fuge, u kojoj je kratku temu preuzimao jedan glas za drugim potpuno jednako tehnikom višeglasja koja će se posebno razviti u XVI veku.

Tinktoris je zaslugu nosioca revolucije, u kojoj je složena gotička polifonija zamenjena jednostavnijim stilom, pripisao engleskom kompozitoru Džonu Danstejblu (oko 1385–1453), koji je delovao u Francuskoj između 1422. i 1435. Difaj je Danstejblove inovacije razvio korak dalje, prepuštajući glavnu melodiju, koju je pre pevao tenor, deonici soprana. Tom jednostavnom promenom više se isticala melodijska linija, što je ujedno naglašavalo njenu lepotu. Difaj je dao podsticaj i pokretu za zamenu koralnih pojanja u sakralnoj muzici temama iz svetovnih pesama, koje su bile življe od crkvenih pojanja i bliže ukusu onoga doba. U XVI veku te su se novine razvile u nov oblik koji se zvao „misa parodija", u kojoj je većina tema bila preuzeta iz narodnih pesama, slobodno modifikovanih i povezanih s novokomponovanim delovima. Okegem je tu muzičku revoluciju završio u sladunjavom stilu. Iako danas manje poznat od Difaja, Okegem je u svoje doba bio vrlo cenjen. Humanista Erazmo Roterdamski o njemu je napisao: „Njegov zlatni glas milovao je uši anđela i prodirao u ljudska srca do najvećih dubina", a umetnikovu smrt oplakao je njegov učenik Žosken u lamentaciji *Šumske nimfe*.



686. Konrad Vic. *Petrov čudesni ribolov.* 1444. Ulje na drvetu, 129,7 x 155 cm. Muzej istorije umetnosti. Ženeva, Švajcarska

i ostalo predstavljaju simbole ili metafore kojima se Boš koristi da bi prikazao život na zemlji kao beskrajno ponavljanje prvobitnog greha Adama i Eve, pri čemu su ljudi osuđeni da budu robovi svoje požude. Umetnik nam nigde ne nagoveštava mogućnost spasenja. Pokvarenost, bar na nivou životinjskog sveta, već je potvrđena na slici *Rajski vrt* pre prvog greha, a mi smo svi predodređeni za pakao, Vrt Satane, u kojem se nalaze grozne naprave za mučenje.

Boš iznosi svoje izrazito pesimističko gledište o ljudskoj prirodi. Uprkos tome, na središnjoj slici osećamo određenu dvosmislenost: u toj panorami ljudske grešnosti ima neke nevinosti, čak skrivene poetske lepote. Boš je svesno bio strog moralista koji je želeo da mu slike budu vizuelne propovedi a svaki detalj ispunjen didaktičkim značenjem. Međutim, nesvesno je bio toliko ushićen senzualnim čarom telesnosti da su njegove slike više uzdizale ono što je zapravo trebalo da osude. To je svakako razlog zašto je *Vrt uživanja* još i danas tako dobro prihvaćen, iako više ne razumemo svaku reč propovedi.

Švajcarsko, nemačko i francusko slikarstvo

Sada ćemo se ukratko osvrnuti na umetnost XV veka u ostalom delu severne Evrope. Posle 1430. novi realizam flamanskih majstora počeo je da se širi prvo u Francuskoj i Nemačkoj, a sredinom stoleća potpuno je preovladao na širokom području od Španije do Baltičkog mora. Od mnogih umetnika (većinom još uvek anonimnih) koji su stvarali provincijske imitacije holandskog slikarstva samo je mali broj nadarenih koji se odlikuju izrazitim karakterom.

VIC. Jedan od ranih i najoriginalnijih od tih majstora bio je Konrad Vic iz Bazela (1400/1410–1445), čiji oltar za ženevsku katedralu, naslikan 1444. uključuje izvanrednu, čuvenu sliku na drvetu (sl. 686). Sudeći po draperiji cevastih nabora s oštro izlomljenim ivicama sigurno je bio u bliskim vezama s Majstorom iz Flemala. Ali, više od likova zanimljiv je ambijent na kome se uočava uticaj Van Ajka. Vic, međutim, nije samo podražavao te velike umetnike. Budući da se bavio i istaživanjem znao je više o optičkim osobenostima vode od bilo kog drugog slikara tog doba,



687. Žan Fuke. *Etjen Ševalje i sv. Stefan*, levo krilo diptiha iz Melina. Oko 1450. Ulje na drvetu, 92,7 x 85 cm. Galerija slika Državnog muzeja u Berlinu



688. Žan Fuke. *Bogorodica i dete*, levo krilo diptiha iz Melina. Oko 1450. Ulje na drvetu. Kraljevski muzej lepih umetnosti, Antverpen, Belgija

što se vidi po načinu na koji je prikazano dno jezera u prvom planu. Njegov način slikanja prirode takođe je originalan doprinos – naslikao je deo Ženevskog jezera, što je jedan od najranijih poznatih „portreta" konkretnog pejzaža.

FUKE. U Francuskoj je vodeći slikar bio Žan Fuke (oko 1420–1481) iz Tura, koji je bio dvadesetak godina mlađi od Vica. Imao je izvanrednu sreću da je oko 1445, ubrzo posle završenog učenja, duže boravio u Italiji, tako da je njegov rad jedinstven spoj flamanskih i italijanskih ranorenesansnih elemenata, iako u svojoj suštini ostaje severnoevropski. Slika *Etjen Ševalje i sv. Stefan*, na levom krilu diptiha iz Melina (sl. 687), njegovo je najpoznatije delo. Ono pokazuje Fukeovo majstorstvo u portretisanju. Zanimljivo je da glava sveca nema manje individualne karakteristike od glave donatora. Italijanski uticaj primetan je u stilu arhitekture, a posredno i u vajarskoj čvrstini i zaobljenosti figura. Po jednom starom dokumentu Bogorodica prikazana na desnom krilu diptiha takođe je portret. U pitanju je Agnes Sorel koja je bila ljubavnica francuskog kralja Šarla VII. Posle njene smrti 1450. Ševalje je kao izvršilac testamenta zastupao njena prava te je tada mogao nastati i ovaj diptih. Ako je tako, taj portret je visoko idealizovana slika dvorske lepote, koja bi odgovarala Nebeskoj kraljici koja je prikazana s plaštom i s krunom na glavi, okružena horom anđela.

Ovde možemo da vidimo početak stremljenja prema intelektualnoj lucidnosti i apstrakciji, koje su karakteristične za francusku umetnost. Ta svojstva protežu se i na pozadinu, koja je na tim dvema slikama vrlo različita – ne zbog nepoštovanja geometrijske perspektive, nego zbog jasnog odvajanja svetovnog i duhovnog područja. Time svaka polovina diptiha postaje odvojen, samosvojan svet. Na isti način prostor slike postoji za Fukea nezavisno od posmatračevog „stvarnog" sveta.

Iluminacija rukopisa nastavila je da cveta s obe strane Alpa duboko u XVI veku i Fuke je bio jedan od najpoznatijih minijaturista toga doba na severu. *Pad Jerusalima* (sl. 689) na kome možemo da vidimo da je Fuke bio stvarni naslednik gotičkih minijaturista, potiče iz rukopisa Josefusa Flavijusa *Jevrejske starine*. Delo je započeto 1410. za vojvodu od Berija, a naš umetnik trebalo je da ga završi 60 godina kasnije. Prizor koji doslovno sledi Flavijusov tekst prikazuje snage vavilonskog kralja Nabukodonosora pod zapovedništvom generala Nebuzar-Adara kako 586. godine pre n. e. pustoše i uništavaju Solomonov hram u Jerusalimu. Fukeova veština prikazivanja eksterijera i vazdušne perspektive svojom istančanošću ne zaostaje za stranicom s ilustracijom meseca oktobra iz molitvenika *Prebogati časovi vojvode od Berija* (sl. 522). Ali bez obzira na to koliko se Fuke divio braći iz Limburga, on ih nije samo podražavao.



689. Žan Fuke.
Pad Jerusalima, iz knjige
J. Flavijusa *Jevrejske starine*.
Oko 1470–1475.
Iluminacija, 42,8 x 29,8 cm.
Nacionalna biblioteka, Pariz

Pejzaž je slikan u tada modernom stilu Konrada Vica i na zapanjujuće realističan način prikazuje savremeni francuski grad. Gotovo da i ne iznenađuje što stranica ostavlja utisak sličan onom na drvenim pločama koje su postale glavno sredstvo slikarstva, ali sama narativnost pripada tradiciji iluminiranih rukopisa. Čak i ovde Fuke donosi nešto novo. Taj prizor imao je prethodnike u ranijim iluminacijama, naročito onima Jana van Ajka koji se isticao na tom području. Ali njegov najbliži rođak, što zaista ne bismo očekivali, jeste *Građenje vavilonske kule* iz crkve Sen Saven sir Gartan (sl. 416) koja prikazuje sličnu temu – ako možemo tako da kažemo – u obrnutom smeru. Oba dela poseduju istu monumentalnost duha, uprkos velikoj razlici u veličini – uistinu izvanredna dostignuća.

AVINJONSKA PIJETA. Flamanski stil s uticajem italijanske umetnosti karakteriše i najpoznatiju francusku sliku XV veka, *Avinjonsku Pijetu* (sl. 690). Kao što njeno ime govori, slika potiče s krajnjeg juga Francuske i pripisuje se umetniku te regije, Engeranu Kartonu (oko 1410–1466). On je po svoj prilici poznavao umetnost slikara Rogira van der Vajdena, jer tipovi likova i izražajnost sadržaja *Avinjonske Pijete* ne mogu poticati ni iz jednog drugog izvora. Veličanstveno jednostavna i istovremeno uravnotežena kompozicija više je italijanska nego severnoevropska. To su odlike koje smo prvi put videli u Đotovoj umetnosti. Iz istog izvora potiče i ogoleli, bezlični pejzaž, koji naglašava monumentalnu izdvojenost likova. Udaljene građevine iza donatora na levoj strani imaju očigledno islamski karakter, po čemu zaključujemo da je umetnik nameravao da smesti prizor u autentični okvir Bliskog istoka. Od tih različitih elemenata stvorio je nezaboravnu sliku najuzvišenijih snažnih osećanja.

POZNOGOTIČKA SKULPTURA

Kada bi umetnost XV veka severno od Alpa morali da opišemo jednom rečenicom, mogli bismo reći da je to „prvo stoleće slikarstva na drvetu" koje je dominiralo u umetnosti između 1420. i 1500, kao i to da je bilo uzor iluminacijama rukopisa, slikanju na staklu i, u velikoj meri, skulpturi.



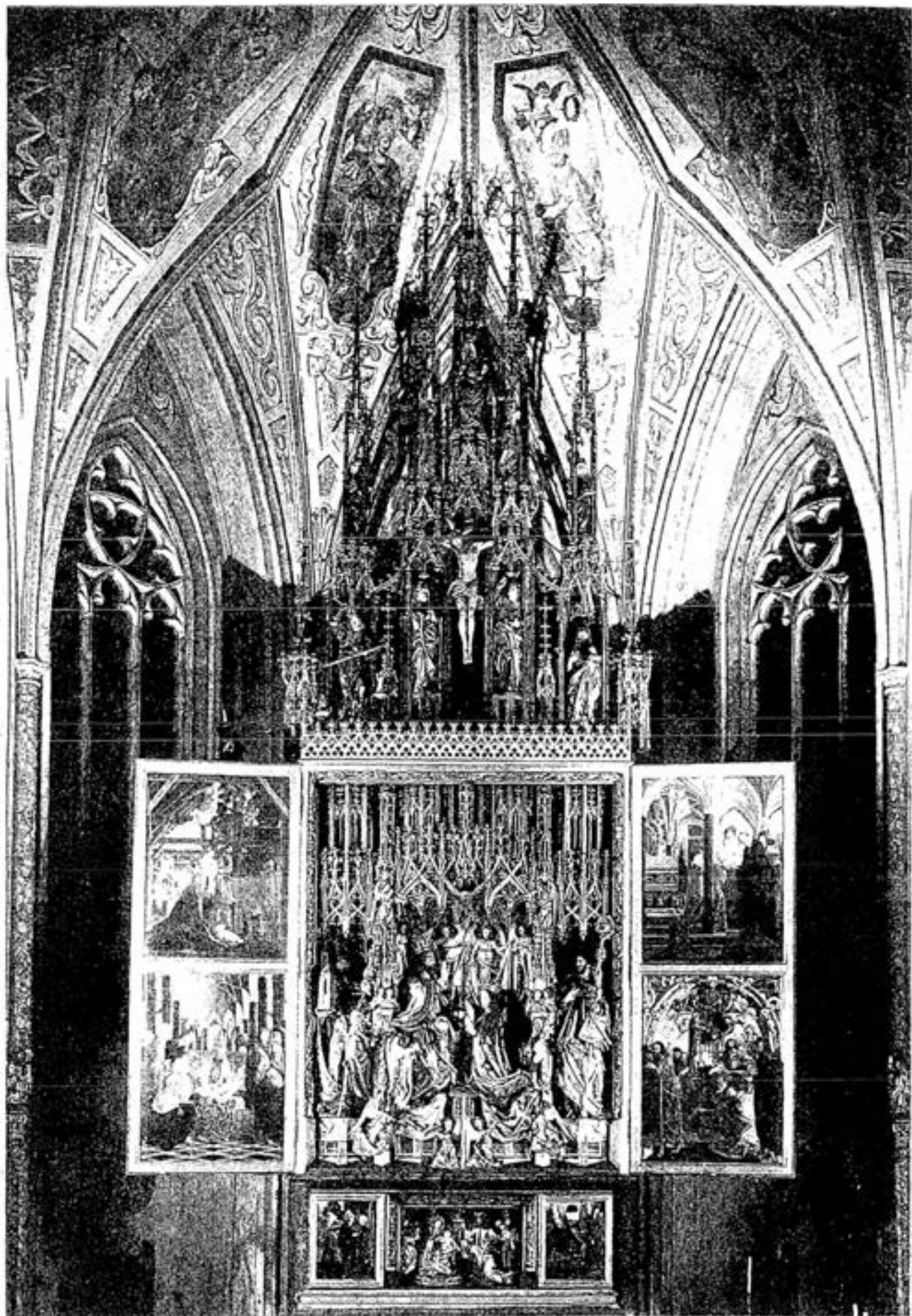
690. Engeran Karton. *Avinjonska pijeta.* Oko 1470. Ulje na dasci, 161 x 217 cm. Luvr, Pariz

Prisetimo se da je u drugoj polovini XIII veka naglasak s arhitektonske skulpture prešao na skulpture intimnijeg karaktera – pobožne kipove, grobnice, propovedaonice i tome slično. Klaus Sluter, čija umetnost ostavlja na nas utisak svojom snagom i obimom, nakratko je ponovo usvojio monumentalni duh visoke gotike. Međutim, on nije imao pravih naslednika, iako se odjeci njegovog stila mogu osetiti u francuskoj umetnosti sledećih 50 godina.

Internacionalni stil u skulpturi severne Evrope završio se uticajem Majstora iz Flemala i Rogira van der Vajdena. Rezbari koji su vrlo često bili i slikari, počeli su da u drvetu reprodukuju stil tih umetnika i to su činili otprilike sve do 1500. godine.

PAHER. Najkarakterističniji radovi kasnogotičkih rezbara jesu drveni oltari u obliku škrinje, najčešće velikih dimenzija i neverovatno zamršenih detalja. Jedan od najraskošnijih primera je *Oltar sv. Volfganga* (sl. 691), tirolskog vajara i slikara Mihaela Pahera (oko 1435–1498). (Vidi Primarne izvore, br. 65, str. 638.) Njegova raskošna pozlata i obojeni oblici koji izranjaju iz senovite dubine škrinje ispod bogato ukrašenog baldahina čine sjajan prizor. U njemu možemo da uživamo više na slikarski nego na skulptorski način. Nemamo utisak volumena – ni pozitivnog ni negativnog. Na središnjoj ploči, s prikazom krunisanja Bogorodice, ambijent i likovi izgledaju kao da se stapaju u uzburkani ritam isprepletenih linija koje dopuštaju jedino glavama da se istaknu i izdvoje od svega ostalog.

Iznenađujuće je da sa slikama s prizorima iz Bogorodičinog života, na unutrašnjoj strani krila, ulazimo u drugačiji svet – onaj koji se služi rečnikom severnoevropske renesanse. Umetnik ovde stvara duboki prostor primenom geometrijske perspektive, uzimajući u obzir i posmatračevu tačku posmatranja, tako da su gornje slike gledane malo odozdo. Paradoksalno je da naslikani likovi, snažno oblikovani jasnom svetlošću, deluju više „skulptorski" nego oni rezbareni, uprkos činjenici da su znatno manji. Čini nam se da se Paher kao poznogotički vajar u prikazu trodimenzionalnih tela nije mogao da takmiči s Paherom slikarem, stoga je odlučio da krunisanje Bogorodice prikaže



691. Mihael Paher. *Oltar sv. Volfganga.* 1471–1481. Rezbareno drvo, figure nešto manje od prirodne veličine. Crkva sv. Volfganga, Austrija



692. *Sv. Doroteja.* Oko 1420. Drvorez, 27 x 19 cm.
Državna zbirka grafika, Minhen



693. *Drvorez sv. Hristifora,* detalj s *Blagovesti* Žaka Darea (?). Oko 1435.
Kraljevski muzej umetnosti i istorije Brisel, Belgija



694. Martin Šongauer. *Iskušenje sv. Antonija.* Oko 1480–1490.
Bakrorez, 29,2 x 21,8 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zadužbina Rodžers, 1920.

slikarskim načinom i dosegne dramsku napetost kontrastom svetlosti i senke.

GRAFIČKA UMETNOST

DRVOREZI. Moramo zabeležiti još jednu važnu likovnu pojavu severno od Alpa: razvoj štamparstva. (O različitim tehnikama štampanja slika kao i knjiga vidi str. 524.) Ideja da se slikarske kompozicije otisnu drvenom pločom na papiru potiče sa severa Evrope s kraja XIV veka. Najstariji sačuvani primerci takvih otisaka, nazvani drvorezi, jesu nemački, flamanski, a možda i poneki francuski, ali svi pokazuju poznate odlike internacionalnog stila. Kompozicije su verovatno smišljali slikari i vajari, a drvene ploče rezbarili su posebno izučeni majstori koji su, osim toga, izrađivali i drvene ploče koje su služile za štampanje tkanina. Zbog toga su rani drvorezi, kao što je *Sv. Doroteja* na sl. 692, imali površinski ornamentalni karakter. Oblici su bili određeni jednostavnim, širokim obrisima i nije se vodilo računa o utisku trodimenzionalnosti, što zaključujemo po nedostatku senčenja. Pošto je trebalo da ti čvrsto obrubljeni oblici budu ispunjeni bojom, češće nas podsećaju na obojeno staklo, vitraž (uporedi sl. 494), nego na minijature koje su zamenili.

Iako su modernom posmatraču estetski privlačni, prisetićemo se da su se drvorezi u XV veku smatrali popularnom umetnošću i da sve do 1500. nisu bili naročito privlačni za umetnike većih sposobnosti. Jednom drvenom pločom moguće je bilo da se napravi hiljadu otisaka, koji su se prodavali za nekoliko novčića po komadu, što je prvi slučaj u istoriji da je umetnost bila svima dostupna. Šta su ljudi radili s tim otiscima možemo da vidimo na sl. 693, detalju s flamanske slike *Blagovesti* iz 1435, gde je pohaba-

Štamparstvo

Najranije štampane knjige u modernom smislu nastale su u oblasti Rajne ubrzo posle 1450. godine. (Johanu Gutenbergu dugo se pripisivalo pravo na prioritet, što nije sigurno.) Nova tehnika ubrzo se proširila širom Evrope i razvila u industriju koja je uveliko uticala na zapadnu civilizaciju najavljujući veću pismenost. Štampanje slika nije bilo manje važno, jer bez ilustracija štampane knjige ne bi mogle tako brzo i potpuno da zamene rad srednjovekovnih pisara i iluminatora. Tekstualni i slikarski vidovi štamparstva bili su od početka usko povezani. Ali kada je to počelo? Ko je izumeo štamparstvo i kada?

Počeci štampe sežu 5.000 godina ranije u istoriju – na drevni Bliski istok. Bez mnogo dvoumljenja mogli bismo reći da su Sumeri bili najraniji „štampari", jer su njihovi reljefni otisci u glini koje su izvodili kamenim pečatima, imali ispupčene i slike i natpise. Upotreba pečata proširila se iz Mesopotamije u Indiju i, na kraju, u Kinu. Kinezi su nanosili tuš na pečate i otiskivali ih na drvetu i svili, a u II veku izumeli su hartiju. Do IX veka štampali su slike i knjige na hartiji drvenim pločama koje su bile reljefno izrezbarene, a dve stotine godina kasnije razvili su i pokretan tip štampe. U srednjem veku neki proizvodi kineske štampe stigli su na Zapad posredstvom Arapa, Mongola ili putnika kakav je bio Marko Polo, iako za to ne postoje neposredni dokazi.

Tehnika proizvodnje hartije prenesena je u Evropu sa istoka, a počevši od IV veka u malim količinama uvozili su se i kineska svila i porcelan. Hartija i štampanje drvenim pločama bili su poznati na Zapadu u kasnom srednjem veku. Međutim, hartija je, kao jeftina zamena za pergament, vrlo rano počela da stiče prednost, dok se štampanje primenjivalo samo za ornamentalne uzorke na tkaninama. Utoliko je čudnije što je razvoj tehnologije štampanja, koji je započeo oko 1400, tada nadmašio tehnologiju Dalekog istoka i postigao znatno šire kulturološko značenje. Posle 1500. pa do industrijske revolucije u XIX veku na tom polju nisu se, zapravo, dogodile nikakve bitne promene.

DRVOREZ. Linije na drvorezu su ivice koje ostaju nakon što se drvena ploča izdubi. Što su linije tanje, to ih je teže bilo izrezbariti. Na ranim drvorezima možemo naći natpise kojima su slova bila dodata ručno ili otisnuta istom pločom kao i slika. Ali rezbarenje redova teksta naopako (kao odraz u ogledalu) u reljefu na drvenoj ploči bio je zamoran i vrlo zahtevan rad – jedno skliznuće dleta moglo je da uništi celu stranicu. Nije stoga čudo što je štamparima pala na um ideja da svako slovo stave na posebnu drvenu pločicu. Drvena pokretna slova ručno izrezbarena bila su dobra za velika slova, ali ne i za mala. Štaviše, bilo je to preskupo da bi se koristilo za štampanje dužih tekstova, kao što je na primer Biblija. Do 1450. taj problem je rešen uvođenjem metalnih slova (tipova) izlivenih u kalupu i time su stvoreni temelji za štampanje knjiga kakvo poznajemo i danas.

GRAVIRE. Ko god da se prvi setio da iskoristi metalna slova, tipove, verovatno je radio uz pomoć zlatara ili kovača oružja i oklopa da bi rešio tehničke probleme izrade. To je utoliko verovatnije jer su mnogi zlatari prešli na područje štamparstva kao graveri. Tehnika graviranja – ukrašavanja metalnih površina urezanim crtežima – razvila se u klasičnoj antici (vidi sl. 234), koristila se i u srednjem veku (vidi sl. 421), kada su gravirane linije, katkada, ispunjavane emajlom. Zbog toga nikakva nova veština nije bila potrebna za graviranje ploča koje bi se koristile kao „matrice" za otiskivanje crteža ili slova na papiru.

Ideja da se pomoću bakroreza napravi grafički otisak proizašla je iz želje umetnika za alternativom koja bi bila prefinjenija i elastičnija od drvoreza. Na gravuri crte su poput udubljenja u obliku slova V urezanih dletom u metalnu ploču, najčešće bakarnu, zato što je srazmerno meka i na njoj se lako radi. Otiskivanje na papiru radilo se tako što se u udubljenja utrljavao tuš, zatim se glatka površina ploče brisala, pokrivala vlažnim tabakom hartije i propuštala kroz presu.

SUVA IGLA. Suva igla je drukčiji oblik iste tehnike. Omogućavala je umetniku da crta gotovo jednako slobodno kao da crta perom na listu hartije, urezujući crtež u bakarnu ploču tankom čeličnom iglom. Igla, naravno, nije urezivala tako duboke zareze kao dleto, tako da bi se ploča suve igle izlizala pošto je bio napravljen određen broj otisaka, za razliku od gravirane ploče, kojom se moglo otisnuti i stotine otisaka. Ali tehnika suve igle odražavala je umetnikov lični rukopis i omogućavala je mekane, vazdušaste efekte, baršunaste senke, meke razvodnjene obrise, što se nije moglo postići dletom.

BAKROPIS. Tehnike drvoreza i gravira koristile su se za reprodukciju ostalih likovnih radova. Kreativni graveri više od bakroreza voleli su bakropis u kombinaciji sa suvom iglom. Ta tehnika verovatno potiče od zlatara i kovača oružja i oklopa sa severa. Bakropis nastaje tako što se bakarna ploča premaže smolom da bi se dobila „podloga" otporna na kiselinu, a na tu se podlogu kompozicija iscrtava iglom tako da ogoljuje crte na ploči. Ploča se zatim uranja u kiselinu koja nagriza samo tragove igle na bakru. Dubina tih hemijski nagriženih brazdi menja se zavisno od jačine kiseline i dužine potapanja, a nagrizanje se odvija u fazama. Posle kratkog uranjanja u kiselinu graver nanosi još jedan zaštitni sloj na ploču na onim delovima gde crte ne smeju da budu jače istaknute. Ploča se zatim uranja sve dok ne dođe vreme da se moraju zaštititi manje osetljive linije itd. Graviranje kompozicije na smolastu podlogu lakše je od graviranja u samu bakarnu ploču. Stoga su crte bakropisa pravilnije i elastičnije od linija suve igle. Bakropisna ploča je uz to i trajnija. Njome se može proizvesti mnogo više otisaka nego pločom suve igle. Glavna prednost bakropisa je širi tonski raspon, uključujući baršunasto tamne senke, koje se ne mogu postići na bakrorezu ili drvorezu.

ni drvorez sv. Hristifora pričvršćen iznad okvira kamina. Možda je to aluzija na Bogorodičino putovanje u Vitlejem (sv. Hristifor bio je zaštitnik putnika), ali ta zgodna neprimerena oznaka može se shvatiti i kao prikriveni simbol njene skromnosti, jer su samo siromašni imali drvoreze umesto slika. Drvorez *sv. Hristifora* imao je na dnu dva pisana reda – verovatno kratku molitvu. Takvi drvorezi koji kombinuju sliku i tekst, bili su katkada uvezani u popularne slikovnice (nazvane „Block-buch").

BAKROREZ. Bakrorezi su se od početka sviđali manjem broju ljudi istančanijeg ukusa. Najstariji poznati primerci, koji potiču iz 1430. već pokazuju uticaj velikih flamanskih slikara. Njihove forme sistematično su oblikovane finim linijama i često uverljivim skraćenjima. Za razliku od ranih drvoreza, bakrorezi nisu nastajali anonimno. Od početka možemo razlikovati pojedine autore; datumi i inicijali javili su se ubrzo posle toga, a od poslednje trećine XV veka glavne gravere znamo po imenu. Iako su prvi bakroresci po zanimanju bili zlatari, njihove gravire toliko su povezane s lokalnim slikarskim stilovima da njihovo geografsko poreklo možemo da odredimo mnogo lakše nego kod drvoreza. Neprekinutu tradiciju izvrsnih i kvalitetnih gravera od vremena Konrada Vica do kraja stoleća možemo pratiti posebno u oblasti Gornje Rajne.

ŠONGAUER. Najbolju tehniku među bakrorescima Gornje Rajne imao je Martin Šongauer (oko 1430–1491), prvi graver koga poznajemo i kao slikara i prvi koji je postao međunarodno poznat. Šongauera možemo smatrati Rogirom van der Vajdenom na području bakroreza. Pošto je izučio zlatarski zanat u očevoj radionici, izvesno vreme verovatno je proveo u Flandriji, jer pokazuje temeljno poznavanje Rogirove umetnosti. Njegovi otisci sadrže rogirovske motive i izražajna sredstva te svojim temperamentom pokazuju srodnost s velikim Flamancem. Ali, Šongauer pokazuje i originalnost. Njegovi najbolji bakrorezi odlikuju se složenom kompozicijom, prostornom dubinom i bogatstvom teksture koja ih čini potpuno ravnopravnim sa slikarstvom na drvetu. Manje značajni umetnici, naime, često su u gravirama nalazili nadahnuće za slike velikog formata.

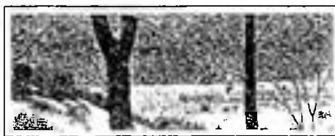
Iskušenje sv. Antonija (sl. 694) jedno je od Šongauerovih najpoznatijih dela koje majstorski spaja neobuzdanu izražajnost i formalnu preciznost, žestoki pokret i ornamentalnu uravnoteženost. Što duže gledamo tu grafiku, više se divimo vrednostima valera, ritmičkoj lepoti linije i umetnikovoj sposobnosti da prikaže svaku zamišljenu površinu – bodlje, krljušt, kožu ili krzno – raznovrsnim potezima igle po ploči. U tom pogledu neće ga nadmašiti nijedan kasniji grafičar.

MAJSTOR HAUZBUHA. Po originalnosti koncepcije i tehnike Šongauer je imao samo jednog suparnika među grafičarima tog doba, a to je bio majstor Hauzbuha (nazvan tako po naslovu knjige crteža koju mu pripisuju). Iako je verovatno bio holandskog porekla, čini se da je veći deo svoje karijere, od 1475. do 1490, proveo u oblasti Rajne. Izraziti individualni stil ovog umetnika suprotan je Šongauerovom. Njegovi bakrorezi, kao što je *Sveta porodica kraj ružinog grma* (sl. 695), malog su formata i odlikuju se intimnošću i neposrednošću. Njihovo izvođenje podseća na brzopoteznu skicu, a to im daje neobičnu draž koja nadvladava njihovu naivnost. Čak su i njegove alatke bile drukčije od uobičajenog graverskog pribora. Umesto da se podredi pretežno bezličnom načinu koji je zahtevao nož za rezanje, Majstor Hauzbuha urezivao je svoje kompozicije u bakarnu ploču tankom čeličnom iglom, tehnikom koja je nazvana suva igla. Majstor Hauzbuha znao je da potpuno iskoristi sve prednosti tog medija. On je bio prvi koji se služio grafičkim priborom koji će postati glavno sredstvo Rembrantove grafičke umetnosti 150 godina kasnije.



695. Majstor Hauzbuha. *Sveta porodica kraj ružinog grma.* Oko 1480–1490. Suva igla, 14,2 x 11,5 cm. Rijks muzej, Amsterdam

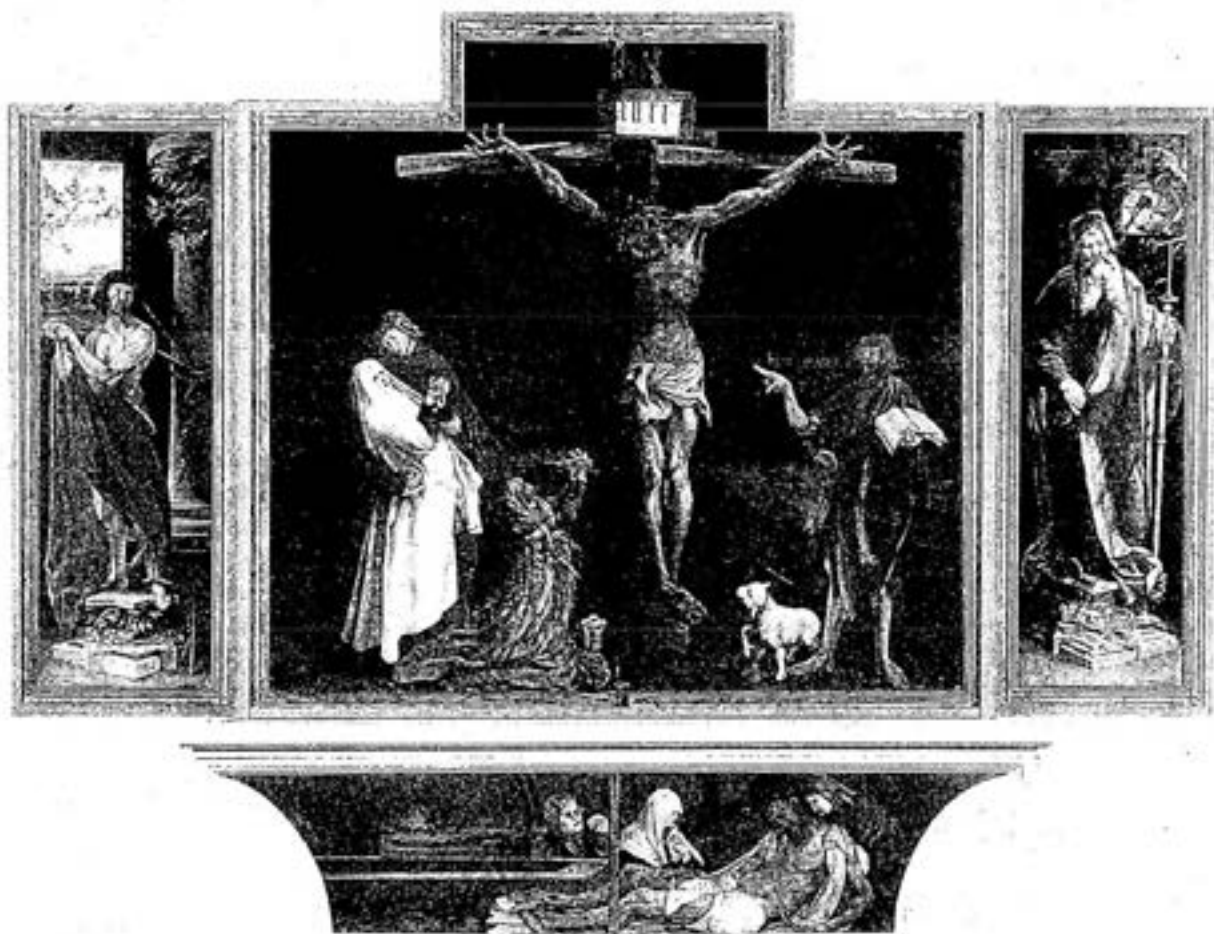
PETO POGLAVLJE



RENESANSA NA SEVERU

Severno od Alpa, kao što smo videli, većina umetnika XV veka ostala je ravnodušna prema italijanskim stilovima i idejama. Od vremena Majstora iz Flemala i braće Van Ajk oni su vođstvo tražili u Flandriji, a ne u Toskani.

Ta relativna izolacija završava se naglo oko godine 1500. Kao da se neka brana srušila, italijanski uticaj potekao je prema severu u sve široj bujici i umetnost severne renesanse počinje da potiskuje poznu gotiku. Međutim, taj naziv ima lošije definisano značenje od pozne gotike koja se odnosi na jednu jedinstvenu, lako prepoznatljivu stilsku tradiciju, koliko god sam naziv inače bio pod znakom pitanja. Raznolikost pravaca severno od Alpa još je veća nego u Italiji XVI veka. Kao što se ni iz italijanskog uticaja nije moglo doći do zajedničkog imena jer je i sam uticaj bio



696. Matijas Grinevald. *Sv. Sebastijan*; *Raspeće*; *Sv. Anton Opat*; postolje: *Oplakivanje. Izenhajmski oltar* (sklopljen). Oko 1510–1515. Ulje na drvenoj ploči (središnja ploča 2,97 x 3,28 m, postolje 0,75 x 3,4 m). Muzej Unterlinden, Kolmar, Francuska

raznolik: ranorenesansni, visokorenesansni i maniristički, svi se oni mogu naći u regionalnim varijantama iz Lombardije, Venecije, Firence i Rima.

Njegova dostignuća takođe se uveliko razlikuju. Bila su površna i duboka, posredna i neposredna, posebna i opšta. Uprkos tome prvi put možemo govoriti o pravoj renesansi na severu. Poput svoje rođake u Italiji, ona se odlikuje zanimanjem za humanizam, premda s jednako nedoslednim rezultatima.

Tradicija kasne gotike i dalje je živela, iako više nije bila dominantna, a njen susret s italijanskom umetnošću doveo je do dugotrajnog sukoba između stilova, koji se završio tek kad se početkom XVII veka pojavio barok kao internacionalni pokret. Potpunu istoriju tog sukoba treba tek napisati. Na njegov tok presudno je uticala reformacija koja je neposrednije delovala na umetnost severno od Alpa nego u Italiji; ipak, teško je pronaći tragove glavnih ishoda. Zato naš izveštaj nužno ističe samo glavne faze.

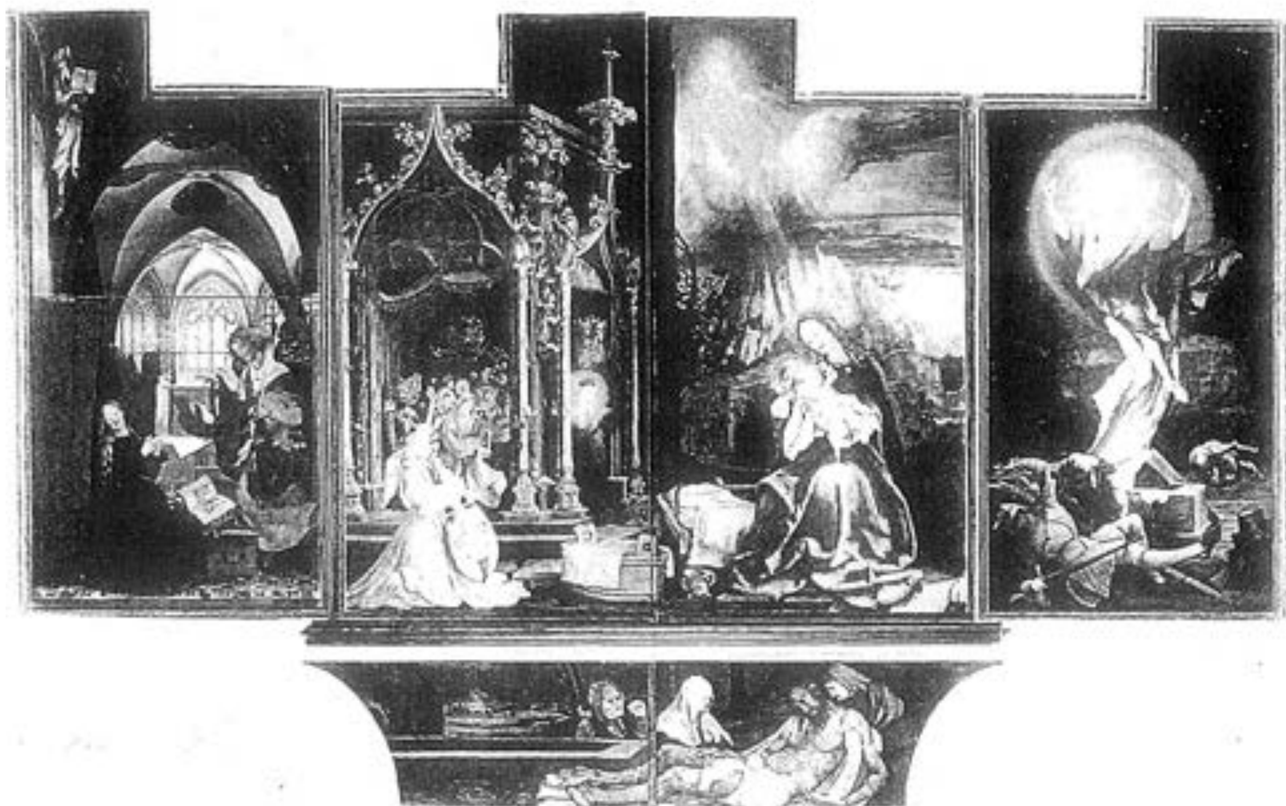
NEMAČKA

Slikarstvo i grafička umetnost

Počnimo od Nemačke, zavičaja reformacije, gde su se u prvoj četvrtini stoleća razvile prve glavne odrednice stila. Između 1475. i 1500. godine ona je dala tako značajne umetnike kao što su Mihael Paher i Martin Šongauer (vidi sl. 691 i 694), ali nas oni jedva pripremaju za neočekivanu bujicu stvaralačke energije koja će tek uslediti. Raspon ostvarenja u tom razdoblju – koje se po kratkom veku trajanja i po sjaju može uporediti s italijanskom visokom renesansom – meri se po suprotnim ličnostima njegovih najvećih umetnika: Matijasa Grinevalda i Albrehta Direra. Obojica su umrla 1528. godine, verovatno u istim godinama, premda znamo samo godinu Direrovog rođenja (1471). Direr je ubrzo stekao međunarodnu slavu, dok je Grinevald, koji se rodio između 1470. i 1480. godine, ostao toliko nepoznat da je njegovo pravo ime, Matis Gothart ili Nithart, otkriveno tek krajem XIX veka.

GRINEVALD. Grinevald je, kao i El Greko, postao slavan tek u dvadesetom veku. Njegovo glavno delo, *Izenhajmski oltar*, jedinstveno je u severnjačkoj umetnosti po snazi kojom na nas deluje, a može se meriti sa snagom svoda Sikstinske kapele. Dugo pripisivan Direru, oltar je naslikan između 1509/1510. i 1515. godine za manastirsku crkvu reda sv. Antona u Izenhajmu, u Alzasu, a sada se nalazi u muzeju obližnjeg grada Kolmara.

Ovaj izvanredni oltar je rezbarena škrinja s dva para pokretnih krila, čime dobija tri pozornice ili „scene". Prva od ovih scena oblikuje se kad su sva krila sklopljena, a prikazuje *Raspeće* na središnjoj ploči (sl. 696) – najimpresivnije



697. Matijas Grinevald. *Blagovesti; Koncert anđela; Vaskrsenje.* Druga scena *Izenhajmskog oltara.* Oko 1510–1515. Ulje na drvenoj ploči, krila 2,69 x 1,42 m; središnja ploča 2,69 x 3,41 m. Muzej Unterlinden, Kolmar, Francuska



698. Matijas Grinevald. *Vaskrsenje*, desno krilo druge scene *Izenhajmskog oltara*

koje je ikada naslikano. U jednom pogledu ono je veoma srednjovekovno. Hristova strašna agonija i očajnički bol Bogorodice, sv. Jovana i Marije Magdalene podsećaju na starije nemačke slike stradanja i oplakivanja (vidi sl. 479).

Ali to jadno telo na krstu, izobličenih udova, s nebrojenim ranama i potočićima krvi, dato je u herojskim razmerama koje ga izdižu iznad običnog ljudskog i tako otkrivaju dve Hristove prirode. Istu tu poruku prenose i likovi sa strane. Tri istorijska svedoka na levoj strani oplakuju smrt Isusa kao čoveka, dok Jovan Krstitelj, na desnoj strani, s neobičnim mirom upućuje na njega kao na Spasitelja. Čak i pejzaž u pozadini nagoveštava to dvojstvo: Golgota koju prikazuje nije brežuljak izvan Jerusalima već planina koja se uzdiže iznad manjih brda. Na taj način raspeće, izmaknuto iz svog uobičajenog okvira, postaje usamljen događaj koji se ocrtava naspram pustog sablasnog predela i plavocrnog neba. Zemlju je prekrila tama, saglasno tekstu Jevanđelja, ali ipak se prvi plan kupa u bleštavoj svetlosti koja ima snagu iznenadnog otkrovenja. Ovo sjedinjenje vremena i večnosti, realnosti i simbolike daje Grinevaldovom *Raspeću* uzvišenu veličanstvenost.

Kad se spoljašnja krila otvore, utisak koji ostavlja *Izenhajmski oltar* dramatično se menja (sl. 697). Sva tri prizora ove druge scene – *Blagovesti, Koncert anđela,* i *Vaskrsenje* (sl. 698) – slave događaje toliko vedre po duhu koliko je *Raspeće* ozbiljno. U poređenju sa slikarstvom pozne gotike najupadljiviji je osećaj za pokret koji prožima ove slike – sve se vrti i okreće kao da živi svojim vlastitim životom. Anđeo iz *Blagovesti* ulazi u prostor kao vihor koji će odneti Bogorodicu, dok vaskrsli Hristos uzleće iz svoga groba razornom snagom. Ova treperava sila jednaka je zanosnoj viziji nebeske slave u čast Hristovog rođenja koja se vidi iza Bogorodice i deteta. Njihovi likovi zasigurno su najsuptilniji i najliriskiji u čitavoj umetnosti na severu.

Za razliku od izlomljenih, šiljatih obrisa i ukočenih nabora umetnosti pozne gotike, Grinevaldovi oblici su mekani, gipki, bujni. Njegova svetlost i kolorit pokazuju takođe odgovarajuću promenu: raspolažući svim sredstvima svojih flamanskih prethodnika, on ih upotrebljava neverovatno smelo i prilagodljivo. Skala njegovih boja bogata je prelivima, a s njegovim rasponom boja mogu da se mere jedino venecijanski slikari. Zaista, Grinevaldova upotreba obojene svetlosti potpuno je bez premca u to doba. U blistavim anđelima *Koncerta*, u pojavi Boga Oca i nebeskog domaćina iznad Bogorodice kao i u duginim bojama ozarenog vaskrslog Hrista, Grinevaldov genije postigao je svetlošću čuda koja su do danas ostala nedostižna.

Šta Grinevald duguje italijanskoj umetnosti? U prvi mah dovedeni smo u iskušenje da kažemo kako ne duguje ništa. Pa ipak, on je sigurno učio od italijanske renesanse na više načina: njegovo poznavanje perspektive (obratite pažnju na niske horizonte) i fizička bujnost nekih njegovih likova ne mogu da se objasne samo tradicijom pozne gotike, a na njegovim slikama tu i tamo vide se i arhitektonski detalji koji vuku poreklo s juga. Međutim, možda je najvažniji uticaj renesanse na njega bio psihološki. Iako malo znamo o njegovom životu, očigledno je da on nije živeo sređeno kao slikar zanatlija koji se pokorava pravilima esnafa. Bio je i arhitekta i inženjer i nešto kao dvorski čovek



699. Albreht Direr. *Italijanske planine.* Oko 1495. ili 1505–1506. godine. Akvarel. Muzej Ešmol, Oksford, Engleska

i trgovac. Radio je za brojne pokrovitelje i nigde se nije dugo zadržavao. Gajio je simpatije prema Martinu Luteru, mada je kao slikar zavisio od pokrovitelja katolika. (Vidi Primarne izvore, broj 66, str. 638.)

Jednom rečju, čini se da je Grinevald bio nadahnut slobodnim, individualističkim duhom italijanskih renesansnih umetnika, dok smelost njegove slikarske vizije upućuje na to da se u jednakoj meri oslanjao i na svoja sopstvena sredstva. Prema tome, renesansa je na njega delovala oslobađajuće, a da pri tom nije promenila osnovni okvir njegove mašte. Umesto toga pomogla mu je da sažme izražajne aspekte pozne gotike u stil jedinstvenog intenziteta i individualnosti.

DIRER. Za Albrehta Direra (1471–1528) renesansa je imala bogatije značenje. Privučen italijanskom umetnošću još dok je bio mladi kalfa, posetio je Veneciju 1494/1495. godine i vratio se u svoj rodni Nirnberg s novim shvatanjem sveta i položaja umetnika u njemu. Neobuzdana mašta Grinevaldove umetnosti za njega je bila „divlje, neobrezano drvo" (on je taj izraz upotrebljavao za umetnike koji su stvarali na osnovu iskustava iz prakse, bez teorijskih osnova) kojoj je bila potrebna disciplina objektivnih, racionalnih merila renesanse. Prihvatajući italijansko gledište po kome se likovne umetnosti ubrajaju u slobodne veštine, on je isto tako prihvatio i ideal umetnika kao plemića i humanističkog naučnika. (Vidi Primarne izvore, br. 67, str. 638–639.) Stalno negujući intelektualnu radoznalost, uspeo je da obuhvati široku raznolikost tema i tehnika. A pošto je bio i najveći grafičar svoga vremena, silno je uticao na umetnost XVI veka svojim drvorezima i bakrorezima koji su kružili Evropom.

U Italiji je Direr kopirao Mantenju i ostale majstore rane renesanse, a te kopije pokazuju kako je sa žarom i intuitivno hvatao samu suštinu njihovog stila. Izuzetni su i njegovi akvareli slikani na povratku iz Venecije, kao što je akvarel *Italijanske planine* (sl. 699). Direr je bio prvi ozbiljan umetnik koji je koristio vodene boje, pa je zahvaljujući njegovim pokušajima tehnika akvarela dobila na važnosti



700. Albreht Direr. *Četiri jahača Apokalipse.* Oko 1497–1498. Drvorez, 39,3 x 28,3 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Poklon Džunijusa S. Morgana 1919.



701. Albreht Direr. *Autoportret.* 1500. Ulje na drvetu, 66,3 x 49 cm. Stara pinakoteka, Minhen

kao sredstvo skiciranja. Značajno je da Direr nije zabeležio ime mesta ni na ovoj slici niti na ostalim; sama lokacija nije ga zanimala. Naziv koji je nabacio čini se sasvim prikladan, jer ovo nije „portret" nego „studija po prirodi" uočena izvanvremenskom svežinom. Miran ritam ove panorame blago zaobljenih padina otkriva shvatanje prirode u njenoj organskoj celini, shvatanje kome su u tim godinama bili ravni jedino Leonardovi pejzaži (uporedi s pozadinom *Mona Lize*; sl. 589).

Posle širine poteza i lirizma *Italijanskih planina*, izražajna snaga drvoreza koji prikazuju Apokalipsu, Direrovo najsjajnije grafičko delo po povratku iz Venecije, dvostruko je potresna. Stravična vizija *Četiri jahača* (sl. 700) na prvi pogled izgleda kao potpuno vraćanje svetu pozne gotike u delu Martina Šongauera *Iskušenje sv. Antonija* (vidi sl. 694). Ali fizička snaga i čvrst, snažan volumen ovih likova ne bi bili mogući bez Direrovog ranijeg iskustva koje je stekao kopirajući dela majstora poput Mantenje (uporedi sa sl. 589). U ovoj fazi Direrov stil ima mnogo zajedničkih tačaka s Grinevaldovim. Međutim, poređenje sa Šongauerom poučno je s još jednog gledišta. Ono pokazuje kako je Direr dao novo značenje svom medijumu – drvorezu – obogaćujući ga linearnom istančanošću bakroreza. U njegovim rukama drvorezi gube svoju raniju draž umetnosti bliske običnom narodu (vidi sl. 692), ali dobijaju preciznu raščlanjenost potpuno zrelog grafičkog stila. On je postavio merila koja su ubrzo preobrazila tehniku drvoreza širom Evrope.

Kao prvi umetnik koji je bio očaran sopstvenim likom, Direr je u tom pogledu bio više renesansna ličnost nego ijedan italijanski umetnik. Njegovo najranije poznato delo, crtež koji je napravio kad mu je bilo trinaest godina, prvi je u nizu autoportreta kakve je nastavio da radi celog života. Najsnažniji utisak ostavlja pano iz 1500. godine (sl. 701), a predstavlja jedinstveno otkriće: po likovnom izrazu pripada flamanskoj tradiciji (uporedi Van Ajkovog *Čoveka s crvenim turbanom*; sl. 676), ali otmeni lik gledano *en face* i hristoliko idealizovanje crta lica s pravom zaslužuju ugled koji premašuje domete običnih portreta. Slika zaista izgleda kao posvetovljena ikona koja odražava ne toliko Direrovu sujetu koliko ozbiljnost kojom je gledao na svoju misiju umetničkog reformatora. (Posmatrač se priseća reči Martina Lutera: „Ovde stojim; drukčije ne mogu.")

Didaktički aspekt Direrove umetnosti možda je najjasniji na gravíri *Adam i Eva* iz 1504. godine (sl. 702) na kojoj mu biblijska tema služi samo kao izgovor za prikazivanje dvaju idealnih aktova: Apolona i Venere u nekoj šumi na severu (uporedi sl. 206 i 208). Nije čudno što izgledaju kao da ne pripadaju mestu gde jesu. Za razliku od slikovitog prirodnog okvira i životinja koje u njemu obitavaju,



702. Albreht Direr. *Adam i Eva,* 1504. Bakrorez, 25,2 x 19,4 cm. Muzej lepih umetnosti, Boston
Poklon Landona T. Kleja



703. Albreht Direr. *Vitez, smrt i đavo.* 1513. Gravira, 25,2 x 19,4 cm. Muzej lepih umetnosti, Boston
Poklon gde Horacija G. Kertisa

Adam i Eva nisu muškarac i žena iz svakodnevnog života, već likovi oblikovani prema modelima za koje je autor smatrao da su savršenih proporcija. Ovde prvi put i forma i tema italijanske renesanse prodiru u umetnost na severu, ali prilagođeni nemačkoj jedinstvenoj kulturnoj klimi. Stoga će, iako veoma različiti od svojih klasičnih uzora, njegovi idealni muški i ženski likovi postati uzori brojnim umetnicima na severu.

Isti takav pristup, ali primenjen na telo jednog konja, jasno se vidi i na gravari *Vitez, smrt i đavo* (sl. 703), jednom od Direrovih najlepših drvoreza. Samo, ovog puta nema nesklada: vitez na svom predivnom konju, uspravan i siguran poput skulpture konjanika, otelovljuje estetski i moralni ideal. On je Hristov vojnik, postojan na putu vere prema nebeskom Jerusalimu, koga ne mogu da pokolebaju ni odvratni jahač koji mu preti da će ga pokositi, ni groteskni đavo iza njega. Pas, simbol vernosti, odano sledi svog gospodara uprkos gmizavcima i lobanjama na koje nailaze. Italijanska renesansna forma, obogaćena nasleđem simbolike „kasne gotike" (bilo otvorene bilo prerušene), ovde dobija jedno novo, tipično severnjačko, značenje.

Direrova lična uverenja bila su uverenja hrišćanskog humanizma. Čini se da je temu *Viteza, smrti i đavola* izveo iz *Priručnika Hristovog vojnika,* dela Erazma Roterdamskog, najvećeg humaniste na severu. To je prvi u nizu od tri bakroreza koji su, budući da ih je Direr često prodavao u kompletu, verovatno zamišljeni kao jedinstven program. Posmatrani zajedno, oni se pretvaraju u neuobičajeno ličan iskaz. *Sv. Jeronim u kolibi* dopunjuje viteza u akciji, koji



704. Albreht Direr. *Melanholija I.* 1514. Gravira, 23,8 x 16,8 cm. Nacionalna galerija umetnosti, Vašington
Zbirka Rozenvald




705. Albreht Direr. *Četiri apostola.* 1523–1526. Ulje na dasci, svaka 2,16 x 0,76 m. Stara pinakoteka, Minhen

svoju veru nosi sobom u svet, s onim koji svojoj veri služi meditacijom.

Melanholija I (sl. 704), poslednje delo trilogije, u potpunoj je suprotnosti s prethodnim. Predstavljajući jedan od četiri temperamenta, ona u ruci drži geometrijske sprave, a ipak je okružena haosom. Ona razmišlja, ali ne može da deluje; za razliku od nje, malo dete koje šara po ploči i koje predstavlja praktično znanje može da deluje, ali ne i da misli. To je, dakle, melanholija koja je obuzela umetnika, možda i samog Direra. On ne može da postigne savršenu lepotu, kakvu samo Bog poznaje, i to zato što svojim razmišljanjem ne može da probije granice svemira i fizičkog sveta oko sebe. Ova uznemirujuća slika začeta je u glavi Marsilija Fičina, humaniste koji je verovao da je melanholija (kojoj je i sam bio sklon) izvor božanskog nadahnuća. On ju je pripisivao Saturnu, racionalnom pokretaču sveta koji je, kao najstarija i najveća od svih planeta, po njemu bio jači i od Jupitera, duhovnog pokretača univerzuma. Očigledno je, međutim, da je, suprotstavljajući nedelotvornost *Melanholije*, koje svoje instrumente dobija od Saturna, duhovnim dostignućima viteza i sveca, Direr želeo da potvrdi nadmoć vere nad razumom.



706. Lukas Kranah Stariji. *Parisov sud,* 1530. Ulje na drvenoj ploči, 34,3 x 24,2 cm. Državna umetnička galerija, Karlsrue, Nemačka

Nije neobično što je Direr rano postao oduševljeni sledbenik Martina Lutera, premda je, kao i Grinevald, nastavio da radi za svoje pokrovitelje katolike. Njegova nova vera može da se oseti u sve većoj ozbiljnosti tema i stila na njegovim religioznim delima nastalim posle 1520. godine. Ovaj pravac dostiže vrhunac u delu *Četiri apostola* (sl. 705), paru slika na dasci koje sadrže ono što se s pravom naziva Direrovim umetničkim zaveštanjem.

Godine 1526. Direr je ove ploče poklonio gradu Nirnbergu, koji je godinu dana ranije prešao na Luterovu stranu. Odabrani apostoli su osnivači protestantskog učenja: Jovan i Pavle stoje jedan naspram drugog u prvom planu, dok se Petar i Marko nalaze iza njih. Navodi iz njihovih dela, ispisani na dnu u Luterovom prevodu, upozoravaju gradsku upravu da ljudske zablude i laži ne shvati pogrešno kao volju božju. Oni se bore protiv katolika isto kao i protiv preterano revnosnih protestantskih radikala. Ali u jednom drugom, univerzalnijem smislu, ovi portreti predstavljaju četiri temperamenta i, prećutno, ostale kosmičke kvartete – godišnja doba, elemente, doba dana, doba čovekovog života – zaokružujući, kao četiri strane sveta na kompasu, Boga koji se nalazi u nevidljivom središtu ovoga „triptiha". Saglasno svojoj ulozi, apostolima je data trodimenzionalna ozbiljnost i uzvišenost kakvu nismo sreli posle Mazača i Pjera dela Frančeske. Nije nikakva slučajnost što stil *Četiri apostola* priziva u sećanje imena ovih velikih Italijana, jer je Direr dobar deo poslednjih godina svoga života posvetio teoriji umetnosti, uključujući i raspravu o geometriji zasnovanu na detaljnom izučavanju rasprave Pjera dela Frančeske o perspektivi.

KRANAH STARIJI. Dirérova nada da će se pojaviti monumentalna umetnost koja će moći da otelotvori protestantsku veru nije se ostvarila. Drugi nemački slikari, naročito Lukas Kranah Stariji (1472–1553), takođe su pokušavali da vizuelno oblikuju Luterovu doktrinu, ali nisu uspeli da stvore tradiciju koja bi se održala. Na putu do Beča, oko 1500. godine, Kranah je verovatno posetio Direra u Nirnbergu. U svakom slučaju, vrlo je rano pao pod uticaj Dirérovog dela, u kome je tražio nadahnuće čitavog života, uloživši pri tom u njega svoj izvanredni lični izraz. Kranah je 1504. napustio Beč i otišao u Vitenberg, tada središte humanističkog učenja, gde je postao slikar na dvoru Fridriha Mudrog od Saksonije ali i blizak prijatelj



707. Albreht Altdorfer. *Bitka kod Isa,* 1529. Ulje na drvenoj ploči, 157,5 x 119,5 cm. Stara pinakoteka, Minhen

Martina Lutera, koji je čak bio kum jednom njegovom detetu. Poput Direra i Grinevalda, i Kranah se oslanjao na pokrovitelje katolike, iako je sadržaj nekih njegovih oltara protestantski; da bi ironija bila još veća, njima nedostaje žestina onih oltara koje je naslikao pre preobraćanja na protestantizam. Pokušaji da Luterova doktrina nađe svoj izraz u umetnosti bili su osuđeni na propast jer su duhovne vođe reformacije posmatrale religiozne slike s ravnodušnošću ili, još češće, s neprikrivenim neprijateljstvom, premda je sam Luter, čini se, bio relativno tolerantan prema njima.

Kranah je danas najpoznatiji po svojim portretima i čarobno neskladnim mitološkim prizorima. Na njegovom *Parisovom sudu* (sl. 706) ništa ne bi moglo biti manje klasično nego što su tri koketne device čija se golicava golotinja bolje uklapa u severnjački ambijent nego golotinja Direrovih *Adama i Eve.* Paris je nemački vitez u elegantnom oklopu, a ne razlikuje se od plemića na saksonskom dvoru koji su bili umetnikovi pokrovitelji. Nestašna erotičnost ove slike, njene male dimenzije i precizni detalji slični minijaturama čine je, razumljivo, kolekcionarskim predmetom koji odgovara ukusu provincijskog plemstva.

Kranahov doprinos najviše se sastoji u načinu na koji obrađuje pejzaž tako što upotrebom kitnjastih oblika, kao što su biljni prepleti, unosi razigranu maštu u Direrov naturalizam. Stil koji je Kranah izgradio ubrzo nakon dolaska u Beč imao je ključnu ulogu u nastanku Dunavske škole. Ta škola dostigla je vrhunac u delima Albrehta Altdorfera (između 1480. i 1538), umetnika koji je veći deo života proveo u Bavarskoj i koji je bio malo mlađi od Kranaha.

ALTDORFER. Jednako udaljeno od ideala klasike, ali mnogo impresivnije umetničko delo je Altdorferova *Bitka kod Isa* (sl. 707). Bilo bi nemoguće identifikovati njegovu temu – Aleksandrovu pobedu nad Darijem – da nema teksta na pločici okačenoj o nebo i zapisa na zastavama (koji su verovatno delo Aventinusa, humaniste na dvoru u Regensburgu) ili natpisa na bojnim kolima u kojima Darije beži. Umetnik je pokušao da se drži antičkih opisa stvarnog broja i vrste boraca u toj bitki, zato slika iz ptičje perspektive, zbog čega se dva glavna lika gube u mravolikoj masi sopstvenih vojski. (Poređenja radi vidi helenistički prikaz iste teme na sl. 199.)

Međutim, oklopi vojnika i utvrđeni grad iza njih nedvosmisleno pripadaju XVI stoleću. Slika je nastala u pomen na jednu veliku bitku iz tog doba koja se odigrala 1529. godine (iste godine kad je i naslikana slika). U to doba Turci su bezuspešno pokušavali da osvoje Beč pošto su zavladali velikim delom istočne Evrope. (Oni su nastavili da ugrožavaju carski grad sledećih dvesta pedeset godina.) Toj bitki nisu prisustvovali ni habzburški car Karlo V, najmoćniji evropski vladar, ni Sulejman Veličanstveni, turski

Renesansna muzika i pozorište na severu

Najznačajniji muzički pronalazak reformacije bilo je uvođenje crkvenog pevanja tokom mise u protestantskim crkvama. Reformator Martin Luter, koji je i sam bio pevač i kompozitor, divio se istančanom višeglasnom pevanju Žoskena De Prea, čiju je muziku u horskom izvođenju zadržao prilikom služenja latinske mise. Luter je čvrsto verovao u vaspitnu vrednost muzike i želeo je da svaki član crkve svojim pevanjem učestvuje u misi. Zato je 1524. napisao *Nemačku misu s koralima* – jednostavnim kompozicijama prikladnim za izvođenje u crkvi – utemeljenu na tradicionalnim pojanjima i svetovnim pesmama, a posebno namenjenu župama bez profesionalnih horova. Za razliku od Lutera, švajcarski reformator Žan Kalvin protivio se kompozicijama nastalim na osnovi novih pesama i uporno je nastojao na tome da se u crkvi može pevati samo reč božja. Rezultat tih nastojanja bio je kalvinistički psaltir: skup crkvenih kompozicija iz Starog zaveta prilagođenih tradicionalnom pojanju, uglavnom namenjenih za jedan glas. Drugi primer protestantske muzike bila je engleska crkvena pesma, neka vrsta moteta koji je mogao da se izvodi horski *a cappella*, „bez pratnje", ili za soliste i hor uz instrumentalnu pratnju.

U svetovnoj muzici najomiljenija forma širom severne Evrope bio je madrigal. Njegov glavni pobornik bio je Roland de Latre (Orlando di Laso) (1532–1594), Flamanac koji je kao mladić živeo u Italiji, ali je veći deo života proveo u Minhenu. Prihvaćen kao vodeći kompozitor svog doba, kao pisac sakralne muzike bio je ravan Đovaniju Palestrini; ali pošto su njegovi nazori bili više svetovni, veliki broj njegovih religioznih kompozicija zapravo su parodirane mise (vidi str. 517). U svojim poznim godinama posvetio se isključivo madrigalima i motetima. Po svojim naglim skokovima, isprekidanim ritmovima i dramatičnim harmonijama njegov stil smatra se pretečom smele blistavosti Karla Gesualda (vidi str. 558). Za vreme vladavine Elizabete I (1558–1603) Englezi su razvili renomiranu madrigalsku školu, na čijem čelu su se nalazili Tomas Morlej (1557–oko 1602), Tomas Vilkes (oko 1575–1623), Džon Vilbi (1574–1638) i Džon Dovland (1563–1626), čije kompozicije za lautu predstavljaju osećajnu pratnju stihovima koje su napisali Šekspir i njegovi savremenici.

Veoma je važno što je englesko pozorište doživelo procvat krajem XVI veka. Njegova tradicija bila je duboko ukorenjena u srednjovekovnim crkvenim prikazanjima, dok svetovno pozorište nije postojalo pre 1520. godine. Kad je kraljica Elizabeta sedamdesetih godina zabranila religiozno pozorište, svetovni teatar, pod humanističkim uticajem, preuzeo je vodstvo u školama, univerzitetima i kafanama – mestima gde su mladići dopunjavali svoje obrazovanje – i to uprkos činjenici što je pozorište bilo pod strogim nadzorom majstora ceremonija. Ali ni propast crkvenih prikazanja ni uticaj humanista nisu dovoljni da bi se objasnilo oduševljenje kojim se pružala podrška pozorištu širom kraljevstva – u Londonu je između 1567. i 1642. izgrađeno deset pozorišta na otvorenom za širu javnost, uz brojna privatna pozorišta u zatvorenom prostoru – ili iznenadna pojava četiri vrsna dramska pisca u razmaku od samo nekoliko godina. Tomas Kid (1558–1594) svojom dramom *Španska tragedija* (oko 1587) uveo je temu osvete; Kristofer Marlou (1564–1593) predstavio je u svom *Dr Faustu* vrstu drame s moralnom poukom, koja je bila vrlo popularna u to doba; Džon Lili (oko 1553–1606) koristio se u svom *Endimionu* (oko 1588) klasičnom mitologijom kako bi se ulagivao kraljici; a Robert Grin (oko 1558–1592) svojim *Džemsom IV* (oko 1591) doprineo je uvođenju istorije ili hronike u dramska dela. Nešto pre toga Vilijam Šekspir (1564–1616) napisao je *Henrija VI* (1590). Od svih pomenutih pisaca Šekspir je bio neuporedivo najbolji. Njegova dela satkana su od smelih zapleta (od kojih su mnogi preuzeti iz engleske istorije, ili su nastali po uzoru na antičke drame), a ističe se po tome što je zazirao od konvencionalnog moralizatorstva i tradicionalnih srećnih završetaka u korist tragedije neumoljive tame. Njegova veličina ogleda se u načinu na koji se služi jambskim pentametrom (bez rime, iako metričkim po sastavu), koji je doterao do savršenstva pretvorivši ga u poetski jezik neizmernog bogatstva i istančanosti, kojim se može izraziti svaka misao ili raspoloženje na transcendentnoj, univerzalnoj osnovi.

Šekspirov jedini ozbiljni suparnik po popularnosti bio je Ben Džonson (1572–1637), vodeći klasik pedesetih godina, čije su teorije sledile teorije Đulija Skaligera i Lodovika Kastelvetra (vidi str. 607). Džonson je objavio prvo integralno izdanje Šekspirovih dela posle njegove smrti 1616, čime je potvrdio njegov status vodećeg književnika. Sam Džonson uglavnom je pisao tragikomedije, čiji je cilj bio promena ponašanja nabolje, koje su se oslanjale na italijanske uzore i zbog kojih je postao veliki miljenik na dvoru Džemsa I, Elizabetinog naslednika.



708. Hans Baldung Grin. *Smrt i devojka.* Oko 1510. Ulje na drvetu, 40 x 32,4 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč

sultan; ipak, slika prikazuje Karla kao novog Aleksandra u njegovoj pobedi nad Sulejmanom, dok potonji nalazi svoj pandan u Dariju, koji je kao i on vladao velikim carstvom pre no što je poražen kod Isa.

Da bi naglasio važnost tog događaja, Altdorfer ga prikazuje kao alegoriju: sunce se pobedonosno probija kroz oblake na spektakularnom nebu i tako „pobeđuje" mesec koji predstavlja turski polumesec. Istu borbu dobra i zla, prikazanu borbom sunca i meseca, mogli smo da vidimo na reljefu *Mitra ubija svetog bika* (sl. 294). Tako se nebeska drama iznad prostranog alpskog pejzaža, koja se očigledno prožima s ljudskom borbom ispod, uzdiže na kosmički nivo. To upadljivo podseća na viziju nebeske slave iznad Bogorodice s detetom na *Izenhajmskom oltaru* (vidi sl. 697) jer je Grinevald uticao na Altdorfera na početku njegovog stvaralaštva.

Na Altdorfera zaista možemo gledati kao na poznijeg, ali slabijeg, Grinevalda. Iako je i Altdorfer bio arhitekt i dobar poznavalac perspektive i italijanskog stilskog rečnika, njegove slike pokazuju istu neobuzdanu maštu koju već poznajemo s dela starijeg slikara. Ali Altdorfer se i razlikuje od Grinevalda: on s ironijom prikazuje svoje ljudske likove tako što ih čini sporednim u njihovom prostornom okviru, bilo da je prirodan ili da je reč o nekoj građevini. Sitni vojnici u *Bitki kod Isa* imaju svoj pandan u nekim njegovim kasnijim delima. Altdorfer je naslikao bar jedan pejzaž bez ikakvih likova – najraniji „čisti" pejzaž koji nam je poznat od antike. (Direrova skica *Italijanske planine*, sl. 699, nije završeno umetničko delo.)

BALDUNG GRIN. Altdorferov maštoviti pejzaž pokazuje iste stvaralačke osobine koje nalazimo u slikama Hansa Baldunga Grina (1484/1485–1545). Ovaj bivši Direrov učenik proveo je veći deo života u Stazburu nedaleko od Izenhajma, koji je bio, poput Nirnberga i Vitenberga, središte humanizma. Ipak, Grin je bio opčinjen magičnim i

demonskim, čime se tumači mračna strana renesanse. Humanizam i mistično mogu se posmatrati kao dva lica jednog te istog novčića. Od kraja XIII veka humanisti su pokazivali podjednako zanimanje za rasprave antičkih naroda o magiji, i za njihovu književnost i obrazovanje. Zapravo ključni tekst renesansne magije, *Korpus hermetikum*, preveo je humanista Marsilio Fičino. Ali za razliku od italijanske umetnosti u kojoj se okultno javlja retko, na severu je ono predmet neprekidne fascinacije. Nigde se to ne vidi tako dobro kao na slici Baldunga Grina *Smrt i devojka* (sl. 708). Očigledno rađena po uzoru na Direrovu *Evu* (vidi sl. 702), devojka predstavlja otelovljenje Taštine, obznanjujući pobedu smrti nad lepotom. Tri razdoblja života – detinjstvo, zrelost, starost – ponavljaju se u ogledalu iz koga tri glave zure u mladu ženu koja uprkos njima i dalje bezbrižno proučava crte svog lica.

Ova slika predstavlja proročanske i demonske sile konveksnog ogledala u malom. U antici su ogledala često služila kao obeležja boginja, a ponekad i običnih smrtnica kao što su mlade devojke. Motiv žene koja se divi svojoj lepoti ponovo se javlja u gotičkim ciklusima o porocima i vrlinama. Ovakva tradicija moralizovanja oživela je posle 1500. kao deo rasprostranjenog oživljavanja gotičke pobožnosti i misticizma u reformaciji. To je bilo usko povezano s buđenjem okultizma u doba kad se racionalizam pokazao nedovoljnim da bi objasnio svet. Zbog povezanosti sa svetlošću ogledala su često izazivala mistične konotacije, dok su slike u njihovom odrazu bile veoma cenjene zbog svoje moći otkrivanja. Istovremeno, u narodnoj kulturi pripisivala su im se natprirodna svojstva te su važila kao sredstva za isterivanje uroka i ostalih oblika crne magije.

U početku je konveksno ogledalo izražavalo poznogotičku opčinjenost vidljivim svetom, kao što smo mogli da vidimo na Van Ajkovom *Portretu Arnolfinija* (sl. 677), koji je naslikan nekoliko decenija pošto što su ovakva ogledala počela da se proizvode od poliranog metala. Posle 1500. godine ispupčeno ogledalo počelo je da se koristi gotovo isključivo kao simbol taštine zbog svojih izvanrednih mogućnosti iskrivljenja kojima se pojačavao privid stvarnosti; ovo je takođe zasluga jednog drugog Van Ajkovog dela. Na slici Baldunga Grina uobičajeni lik pretvorio se u nagu ženu koja u ruci drži konveksno ogledalo. Funkcija tog ogledala je da izrazi tragičnu viziju života koja deluje vrlo obeshrabrujuće na posmatrača zahvaljujući upadljivom kontrastu između senzualne ženske nagosti i nacerenog mrtvaca koji iznad njene glave drži peščani sat, dok užasnuti muškarac uzalud pokušava da ukloni ruku smrti.



709. Hans Holbajn Mlađi. *Erazmo Roterdamski.* Oko 1523. Ulje na drvenoj ploči, 42 x 31,4 cm. Luvr, Pariz

Portretno slikarstvo

HOLBAJN. Uprkos svojoj darovitosti, i Kranah i Altdorfer izbegavali su glavni izazov renesanse koga se tako hrabro, iako ne baš uvek i uspešno, prihvatio Direr: ljudski lik. Njihov stil, antimonumentalan i nalik na minijaturu, prokrčio je put za desetak slabijih majstora. Možda je do brzog pada nemačke umetnosti posle Direrove smrti došlo zbog nedostatka ambicija i među umetnicima i među pokroviteljima. Uspeh Hansa Holbajna Mlađeg (1497–1543), jedinog slikara na koga se to ne odnosi, samo potvrđuje opšte pravilo. Kao sin uglednog umetnika, rodio se i odrastao u Augzburgu, središtu međunarodne trgovine u južnoj Nemačkoj i mestu naročito otvorenom za renesansne ideje. Sa osamnaest godina otišao je s bratom u Švajcarsku u potrazi za poslom. Zahvaljujući uglavnom pomoći pokrovitelja humanista, on se, nastanivši se u Bazelu, do 1520. godine proslavio kao crtač drvoreza, sjajan dekorater i portretista oštrog oka. Holbajn je krenuo od Direra kao svog polazišta, ali se gotovo od samog početka na njegovim religioznim slikama i portretima ogleda veliko zanimanje za italijansku renesansu, uključujući i najnovija kretanja, naročito ona u Veneciji i Rimu.

Holbajnov portret Erazma Roterdamskog (sl. 709), naslikan ubrzo pošto što se znameniti pisac nastanio u Bazelu, pruža nam zaista nezaboravnu sliku – prisnu a ipak veličanstvenu. Ova vrsta portretisanja iz profila bila je omiljena u ranoj renesansi, a Holbajn se na ovom primeru njome služi s tipično severnjačkim naglaskom na opipljivu stvarnost kako bi izrazio ličnost modela, koja je ionako u skladu s idejama visoke renesanse. Pravo otelovljenje humanističkog naučnika, ovaj doktor humanističkih nauka zrači mirnom racionalnošću koja mu donosi intelektualni autoritet koji je ranije bio predodređen samo za crkvene velikodostojnike.

Holbajn je proveo 1523. i 1524. godinu putujući po Francuskoj, očigledno u nameri da ponudi svoje usluge



710. Hans Holbajn Mlađi. *Henri VIII.* 1540. Ulje na drvetu, 82,6 x 74,5 cm. Nacionalna galerija antičke umetnosti, Rim

Fransoa I. Vrativši se dve godine kasnije u Bazel i zatekavši ga u nevoljama zbog krize reformacije, odlučio je da ode u Englesku u nadi da će za njega biti posla na dvoru kralja Henrija VIII. Sa sobom je poneo Erazmov portret (vidi sl. 709) kao poklon humanisti Tomasu Moru, koji će postati njegov prvi pokrovitelj u Londonu. (Erazmo je, preporučujući ga Moru, napisao: „Ovde (u Bazelu) umetnost je ostavljena po strani.") Vrativši se u Bazel 1528. godine, ugledao je fanatične protestantske mase kako uništavaju svete slike kao „idole" i nevoljno napustio katolicizam. Uprkos usrdnim molbama gradskog veća da ostane u Bazelu, on je posle četiri godine ponovno otputovao za London. U Bazel se vratio samo jednom, i to 1538. godine, kada je doputovao u Evropu kao dvorski slikar Henrija VIII. Isti taj kralj naredio je pogubljenje Tomasa Mora 1525. godine zato što je odbio da prihvati zakon o vrhovnoj vlasti koji bi kralja učinio poglavarem Anglikanske crkve. Veće je poslednji put pokušalo da zadrži Holbajna kod kuće, ali on je tada već postao umetnik svetskog glasa kome je Bazel izgledao zaista provincijski grad.

Holbajnov stil takođe je stekao međunarodna obeležja. Njegov portret *Henrija VIII* (sl. 710) poseduje ukočenu frontalnost Direrovog autoportreta (vidi sl. 701), s tim što je rađen u nameri da izrazi gotovo božanski autoritet apsolutnog vladara. Fizički obim kralja budi snažan osećaj njegove nemilosdrne zapovedničke naravi. Ono što je zajedničko ovom portretu i Broncinovoj *Eleonori od Toleda* (vidi sl. 644) jeste nepomična poza, nepristupačan izgled i minuciozno naslikana odeća i nakit. Premda Holbajnova slika,



711. Žan Klue. *Fransoa I.* Oko 1525–1530. Tempera i ulje na drvetu, 96 x 74,5 cm. Luvr, Pariz



712. Nikolas Hilijard. *Mladić u ružičnjaku.* Oko 1588. Ulje na pergamentu, reprodukovano u stvarnoj veličini, 13,7 x 7 cm. Viktorija i Albert muzej, London

za razliku od Broncinove, ne odražava manirističi ideal elegancije, nema sumnje da obe pripadaju istoj vrsti dvorskih portreta. Možda su za vezu među njima zaslužna neka dela francuskih majstora, kao, na primer, *Fransoa I* Žana Kluea (sl. 711), koji je Holbajn mogao da vidi prilikom svojih putovanja. (O Fransoa I kao pokrovitelju italijanskih manirista vidi str. 496) Ovakav tip portreta očigledno je nastao na francuskom kraljevskom dvoru, gde se njegovo poreklo može pratiti do Žana Fukea (vidi sl. 687), dok je na međunarodnom planu prihvaćen između 1525. i 1550. godine kao nešto što odražava novi aristokratski ideal.

Iako su Holbajnove slike decenijama oblikovale britanski ukus kad je reč o portretisanju plemstva, on ipak u Engleskoj nije imao nijednog sledbenika koji bi se isticao svojim talentom. Duh elizabetanskog doba bio je više književan i muzički nego likovni, dok su potražnju za portretima krajem XVI veka i dalje uglavnom zadovoljavali gostujući umetnici iz inostranstva.

HILIJARD. Najugledniji engleski slikar toga doba bio je Nikolas Hilijard (1547–1619), zlatar koji se izveštio i u izradi minijaturnih portreta na pergamentu, sitnih poklona za uspomenu koje su njihovi vlasnici često nosili kao nakit. Ovakvi „nosivi portreti" izmišljeni su u doba antike, a svoj ponovni procvat doživeli su u XV veku. Holbajn je takođe izrađivao minijaturne portrete, za koje je Hilijard priznao da su mu poslužili kao uzor. Ta veza sa starijim umetnikom ogleda se u ravnomernom osvetljenju i precizno izrađenim pojedinostima na *Mladiću u ružičnjaku* (sl. 712), ali izdužena figura i nehajna otmenost potiču iz italijanskog manirizma, verovatno preko Fontenbloa (uporedi sl. 658). Ovaj zaljubljeni mladić takođe deluje kao potomak otmenih pratilaca sa dvora vojvode od Berija. Nije ga teško zamisliti kako svoju damu obasipa sonetima i madrigalima pre no što joj preda ovaj izvanredni znak odanosti.

NIZOZEMSKA

Slikarstvo

Nizozemska je u XVI veku imala burniju i težu istoriju od bilo koje druge zemlje severno od Alpa. Kad je započela reformacija, Nizozemska je bila deo prostranog carstva Habzburga pod Karlom V koji je bio i kralj Španije. Protestantizam je ubrzo postao moćan u Nizozemskoj, a pokušaji krune da ga uguši doveli su do otvorene pobune protiv strane vladavine. Posle krvave borbe severne pokrajine (današnja Holandija) krajem veka postale su nezavisna država, dok su one na jugu (što otprilike odgovara današnjoj Belgiji) ostale u vlasti Španaca.

Ovakvi verski i politički sukobi mogli su imati kobne posledice za umetnost, ali se to, začudo, nije dogodilo. Naravno, umetnost toga razdoblja ne može da se meri sa sjajnim dostignućima XV veka niti je dala ijednog preteču severne renesanse koji bi bio ravan Direru ili Holbajnu. Ova oblast sporije je prihvatala italijanske uticaje nego Nemačka, ali više postojano i sistematično, tako da umesto nekoliko izdvojenih vrhunskih ostvarenja nailazimo na jedan neprekinuti niz. Između 1550. i 1600. godine, u doba najvećih nemira, Holandija je dala najveće slikare severne Evrope koji su utrli put velikim holandskim i flamanskim majstorima sledećeg veka.

Holandsko slikarstvo XVI veka obeležavaju dva glavna nastojanja, koja katkada deluju zasebno, a katkada isprepletano: da asimiliraju italijansku umetnost od Rafaela do Tintoreta (mada na suvoparan i didaktičan način) i da razviju repertoar tema kojima će dopuniti, a eventualno i zameniti, tradicionalne religiozne teme.

MANIRIZAM I ROMANIZAM. Pošto je Flandrija 1482. godine iz Burgundije prešla u ruke Španaca, Antverpen je sa svojom dubokom lukom pretekao Gan i Briž i postao političko, trgovačko i umetničko središte Nizozemske. Sledećih četvrt stoleća flamanski umetnici proveli su oponašajući ranije nizozemsko slikarstvo. A onda, oko 1507. godine, nalazimo dva nova pravca. „Antverpenski manirizam" neprikladan je naziv kojim se obeležava jedna uglavnom anonimna slikarska škola koja se najpre pojavila u tom gradu. Čini se da njihova sklonost prema izduženim oblicima, dekorativnim površinama i umetnički zamišljenom prostoru iznova potvrđuje poznogotičke struje, iako

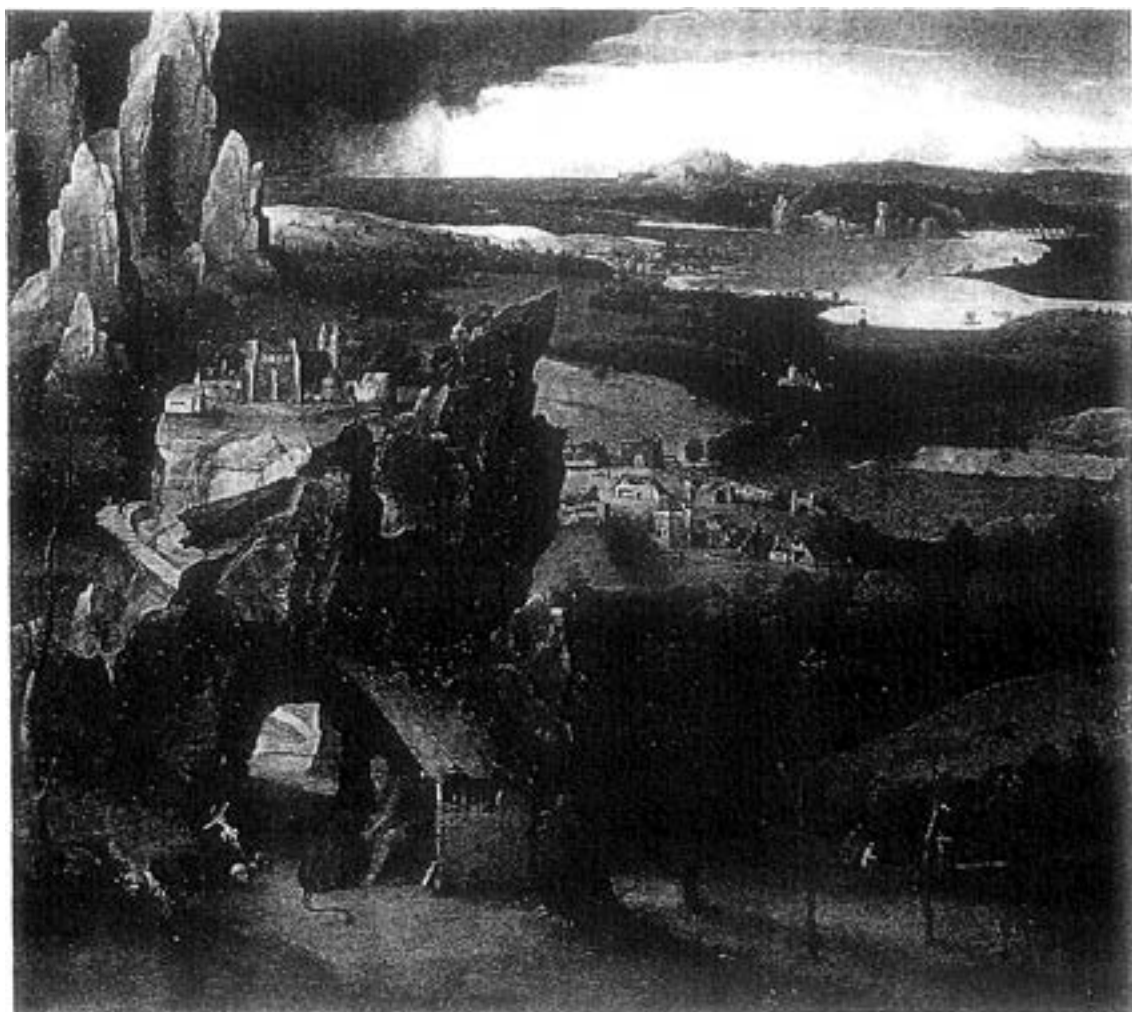


713. Jan Gosart. *Danaja.* 1527. Ulje na drvetu, 113 x 95 cm. Stara pinakoteka, Minhen

su sličnosti u najboljem slučaju površinske. Zaista, ovaj stil nije bio ni u kakvoj direktnoj vezi s renesansom ili manirizmom u Italiji. Pa ipak, njegov naziv nije sasvim bez osnova: on upućuje na poseban osećaj njihovih dela koji je predstavljao „uglađenu" reakciju na „klasična dela" Jana van Ajka, Rogira van der Vajdena i njihovih naslednika. Gotovo istovremeno jedna druga grupa nizozemskih umetnika, takozvanih romanista (Roma, Rim), počela je da odlazi u Italiju po uzoru na Albrehta Direra, vraćajući se s najnovijim dostignućima. I pokolenje flamanskih slikara pre njih pokazalo je veće interesovanje za renesansnu umetnost i humanizam, ali se niko od njih nije usudio da pređe Alpe, pa su i jedno i drugo upijali iz druge ruke.

GOSART. Najveći romanista, Jan Gosart (oko 1478–1532; dobio je nadimak Mabuze po svom rodnom gradu), prvi je otputovao na jug. Naime, 1508. godine pratio je Filipa Burgundskog u Italiju, gde su renesansa i antika ostavile dubok utisak na njega. Ipak, ovo iskustvo doživljeno je i viđeno očima tipičnog severnjaka. Ako izuzmemo monumentalnost, njegove religiozne teme bile su utemeljene na holandskoj umetnosti XV veka, a često mu je bilo lakše da prihvati italijanski klasicizam uz pomoć Direrovih grafika. Slika *Danaja* (sl. 713), nastala pred kraj Gosartovog života, ujedno je i delo u kome se najjače odražava italijanski uticaj. Rađena u istinskom humanističkom maniru, tema Jupiterovog zavođenja jedne smrtnice prikazana je kao paganski ekvivalent temi Blagovesti, tako da ovu sliku možemo posmatrati kao uzoran pandan Korеđovoj slici *Jupiter i Jo* (sl. 655). Jupiter prodire u Danajine odaje (gde ju je otac zatvorio pred proscima) u vidu zlatnog pljuska koji je uporediv sa snopom svetlosti na *Oltaru Merod* (sl. 671). Uprkos delimičnoj razgolićenosti, Danaja izgleda smerna kao i Bogorodica na bilo kom prikazu Blagovesti. Zaista, ona se po svojim osobinama gotovo i ne razlikuje od Gosartovih slika Bogorodice s detetom, koje su podjednako bile nadahnute Van Ajkom i Rafaelom. Odevena je u plavu haljinu kakvu obično nosi Bogorodica. Linearna perspektiva fantastične arhitekture u pozadini fantazije, preuzeta uglavnom iz italijanskih traktata, obeležava pravi zaokret: nikada pre nismo naišli na takav prikaz prostora u Nizozemskoj.

MRTVA PRIRODA, PEJZAŽI, ŽANR-SCENE. Kasnija sakralna umetnost u Nizozemskoj predstavlja spoj antver-



714. Joahim Patinir. *Predeo sa sv. Jeronimom koji lavu vadi trn iz šape.* Oko 1520. Ulje na drvetu, 74 x 91 cm. Prado, Madrid

penskog manirizma i romanizma, zbog čega su nastala sasvim posebna svojstva severnjačkog manirizma koja će se održati do kraja stoleća. Međutim, posle 1550. godine narativno slikarstvo sve više potiskuju svetovne teme koje poprimaju veliku važnost u holandskom i flamanskom slikarstvu XVII veka: pejzaži, mrtva priroda i žanr-scene (prizori iz svakodnevnog života). Ovaj proces bio je postepen – započeo je oko 1500. i trajao do 1600. godine – i nije bio proizvod stvaralačkog duha pojedinih umetnika koliko potreba da se udovolji ukusu šire publike, jer su narudžbine za crkvu bivale sve ređe i ređe. (Protestantska ikonoboračka revnost bila je posebno rasprostranjena u Holandiji.) Mrtva priroda, pejzaži i žanr-scene bili su deo flamanske tradicije počevši od Majstora iz Flemala i braće Van Ajk. Prisetimo se samo predmeta poslaganih na Bogorodičinom stolu i u Josifovoj radionici na *Oltaru Merod* (sl. 671), ili pak pejzaža u koji je Van Ajk smestio svoje *Raspeće* (sl. 672). Ali oni su ipak bili sporedni elementi kojima je vladalo načelo prerušenog simbolizma, potčinjeni pobožnoj nameni celine. Sada su ti elementi sticali novu nezavisnost, sve dok nisu postali toliko dominantni da je religiozna tema mogla u potpunosti da se zanemari.

PATINIR. Začetak ovakvog pristupa nalazimo na slikama Joahima Patinira (oko 1485–1524). Njegov *Predeo sa sv. Jeronimom koji lavu vadi trn iz šape* (sl. 714) otkriva ga kao Bošovog naslednika – kako po načinu na koji prikazuje prirodu tako i po izboru teme – doduše bez čudnih demonskih tonova *Vrta uživanja* (vidi sl. 684). Iako pejzaž dominira slikom, prikazani likovi nisu sporedni već središnji, i to likovno i ikonografski. Pejzaž je dograđen oko pustinjaka koji sedi u svojoj pećini i mogao bi se sasvim dobro uklopiti i u neki drugi okvir, za razliku od slike koja bi bila nepotpuna bez njegovog lika. Lik sv. Jeronima je alegorija na isposnički način života stavljen u suprotnost s ostatkom sveta uz pomoć puta koji asketskim povlačenjem vodi spasenju. (Obratite pažnju na dva hodočasnika s desne strane koji, penjući se uz brdo, uopšte ne primećuju lov na lava koji se odvija u njihovoj neposrednoj blizini.) Crkva na vrhu planine predstavlja nebeski Jerusalim, a do nje se može stići jedino direktnim prolaskom kroz pustinjakovu pećinu (uporedi sa sl. 592). Poput Boša, i Patinir iskazuje temeljnu podvojenost u pogledu ove teme, jer sve što se vidi u pozadini, sva ona lepo održavana polja i uredna sela, očaravajuće je na svoj način. Ali čini se da umetnik



715. Piter Artsen. *Mesara.* 1551. Ulje na drvenoj ploči, 123,3 x 150 cm. Umetnička zbirka Univerziteta u Upsali, Švedska

želi da nam kaže kako ovakva iskušenja ne bi smela da nas odvrate s pravog puta.

ARTSEN. Danas Pitera Artsena (1508/1509–1575) uglavnom pominjemo kao začetnika mrtve prirode, mada se čini da je on u početku takve slike radio onako usput, dok nije video kako su ikonoborci uništili mnoge njegove oltare. Njegova *Mesara* (sl. 715), naslikana nekoliko godina pre no što se preselio iz Antverpena u Amsterdam, na prvi pogled izgleda kao svetovna slika. Sićušni, udaljeni likovi gotovo su postali neprimetni zahvaljujući obilju hrane u prednjem planu. Svedoci smo slabog interesovanja za izbor ili neku sređenu kompoziciju: izložena roba nagomilana je u gomilama ili nanizana na štapove s namerom da deluje na nas svojom čulnošću (slika je gotovo u prirodnoj veličini). Mrtva priroda toliko dominira slikom da nam se čini nezavisna od bilo kakve religiozne teme. Ovo drugo, međutim, nije samo izgovor kojim bi se slika opravdala; ona mora da se uklopi u značenje prizora. Levo u pozadini možemo videti Bogorodicu koja beži u Egipat kako udeljuje hleb siromasima, na koje su sasvim zaboravili vernici koji stoje u redu pred crkvom, dok je desno prizor sa izgubljenim sinom u krčmi.

Severni manirısti često su sakralnoj temi dodeljivali podređen položaj unutar svojih kompozicija. Ovakva „obrnuta" perspektiva bila je omiljeno sredstvo Artsenovog mlađeg savremenika, Pitera Brojgela Starijeg, koji se njome služio na svojim pejzažima na podrugljiv način. Artsen je pripadao istoj tradiciji čiji je najveći predstavnik bio humanista Erazmo Roterdamski (vidi str. 531). *Mesara* je, dakle, moralizatorska propoved o milosrdu i proždrljivosti. Trebalo je da se sačeka i 1600. godina pa da ovakvo gledište zameni jedno novo, nastalo u sklopu šireg lanca promena koje su zahvatile pogled na svet (vidi str. 540). Tek tada više nije bilo potrebno ugrađivati religiozne ili istorijske prizore (kao izgovor) u mrtvu prirodu ili pejzaž.

BROJGEL STARIJI. Jedini genije među nizozemskim slikarima ovog razdoblja, Piter Brojgel Stariji (1525/1530–1569), slikao je predele i prizore iz seoskog života. Mada je veći deo života proveo u Antverpenu i Briselu, verovatno je da se rodio u blizini Hertogenboša, rodnog mesta Hijeronimusa Boša. Nesumnjivo je da su Bošova dela snažno uticala na njega, pa nam je i on u mnogo čemu zagonetan kao i stariji majstor. Kakva su bila njegova verska uverenja, njegove političke sklonosti? O njemu znamo malo, ali čini se da je njegovo interesovanje za narodne običaje i svakodnevni život običnih ljudi proizašlo iz jednog složenog filozofskog stava. Brojgel je bio vrlo obrazovan i prijatelj humanista, koji su uz imućne trgovce, bili njegovi glavni naručioci, iako je on takođe bio i štićenik habzburškog dvora. Ali očigledno nikada nije radio za crkvu, a kad je i slikao religiozne teme, činio je to na dvosmislen način.

Isto tako teško je da se odredi njegov stav prema italijanskoj umetnosti. Jedno putovanje na jug 1552/1553. godine odvelo ga je u Rim, Napulj i Mesinsku prevlaku, ali poznati spomenici kojima su se drugi severnjaci divili njega, čini se, nisu zanimali. Umesto toga vratio se sa svež-

716. Piter Brojgel Stariji. *Povratak lovaca.* 1565. Ulje na drvenoj ploči, 117 x 162 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč



717. Piter Brojgel Stariji. *Seoska svadba.* Oko 1565. Ulje na drvenoj ploči, 114 x 162,5 cm. Umetničko-istorijski muzej, Beč



718. Piter Brojgel Stariji. *Slepac vodi slepca.* Oko 1568. Ulje na drvetu, 85 x 154. Muzej Kapodimonte, Napulj

njem divnih pejzaža, i to uglavnom alpskih predela. Na njega je po svoj prilici mnogo jači utisak ostavilo pejzažno slikarstvo u Veneciji, a najviše stapanje likova i predela i postepenost prikazivanja prostora od prednjeg plana prema dubini (vidi sl. 631 i 632).

Na temelju ovog iskustva nastali su u Brojgelovom zrelom stilu tako važni pejzaži kakav je *Povratak lovaca* (sl. 716), jedan u nizu pejzaža koji predstavljaju godišnja doba. (Za njega je bilo tipično da izrađuje serije slika.) Sećamo se da su se takvi ciklusi prvi put javili u srednjovekovnim ilustracijama kalendara, a Brojgelov zimski prizor pokazuje da vodi poreklo sa stranice kalendara u molitveniku Vojvode od Berija. Sada je, međutim, priroda nešto više od pukog okvira za ljudske radnje; ona je postala glavna tema slike. Muškarci i žene i njihovi radovi u razna godišnja doba postaju sporedni prema veličanstvenom godišnjem ciklusu umiranja i ponovnog rađanja prirode, koje predstavlja ritam kosmičkog disanja.

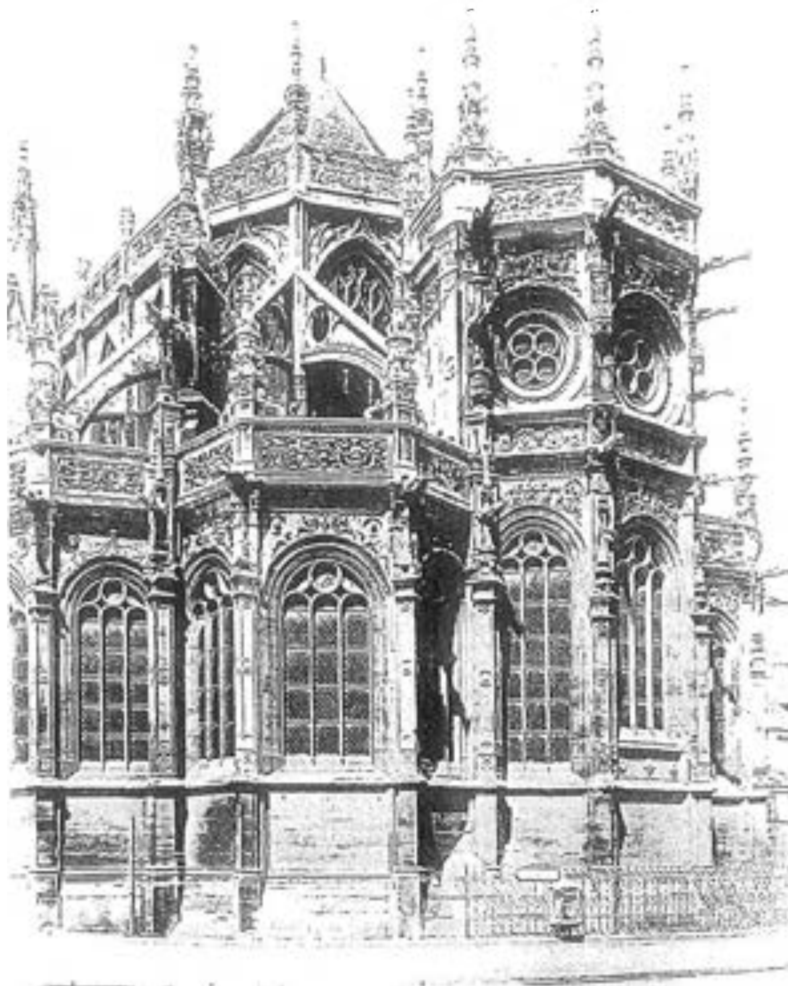
Seljačka svadba (sl. 717) jedna je od najupečatljivijih Brojgelovih scena iz seoskog života. To su priglupi i sirovi ljudi, krupni i spori, a ipak, kao da im sama ta nespretnost daje neku neobičnu ozbiljnost koja iziskuje naše poštovanje. Naslikani jednoličnim bojama, s minimumom oblikovanja pojedinosti i bez senki, ovi likovi ipak imaju težinu i čvrstinu koja nas podseća na Đota. Prostor je prikazan u smeloj perspektivi, a cela kompozicija je monumentalna i uravnotežena kao i kompozicija bilo kog italijanskog majstora. Pitamo se zašto je Brojgel ovu uobičajenu svetkovinu obdario svečanom uzvišenošću nekog biblijskog događaja? Je li to učinio možda zato što je u životu ovih ljudi sa sela video prirodno stanje čoveka? Od njegovog biografa Karela van Mandera (holandski „Vazari") saznajemo da su Brojgel i njegov pokrovitelj Hans Frankert često znali da se preruše u seljake i pridruže im se u njihovim bučnim pijankama. Tamo bi ih on crtao na licu mesta. Na njegovim slikama oni postaju tipovi čije je ludorije poznavao iz prve ruke, a da pri tom njihovo dostojanstvo ostaje netaknuto. Njegovo mišljenje bilo je da svaki čovek zauzima istaknuto mesto u opštem poretku stvari.

O Brojgelovom filozofskom stanovištu, u kome su učestvovale i njegove kolege humanisti, svedoči i jedna od njegovih poslednjih slika, *Slepac vodi slepca* (sl. 718). Njen izvor je Jevanđelje po Mateju (Mt 15:14): Hristos, govoreći o farisejima, kaže: „A kad slepac slepca vodi, obojica u jamu padnu." Ova parabola o ljudskoj gluposti javlja se i u humanističkoj i u narodnoj književnosti, a poznata nam je najmanje s jednog od ranijih prikaza. Ali, tragična dubina i snaga Brojgelove slike daje ovoj temi novo značenje. On se snalažljivo poslužio narativnim principom kako bi postigao izvanredan domet: svaki sledeći u nizu postaje sve nestabilniji i nema sumnje da će na kraju svi završiti u jarku zajedno s vođom. (Simbolična je praznina iza njega.) Možda je biblijski kontekst ove parabole Brojgel smatrao posebno važnim za svoje doba koje su obeležili verski i politički fanatizam, jer je Hristos nastavio: „Jer iz srca izlaze zle misli, ubistva... huljenje na Boga." Verovatno je Brojgel smatrao da ovo važi i za ondašnje svađe koje su se razbuktavale oko pojedinosti u crkvenom obredu?

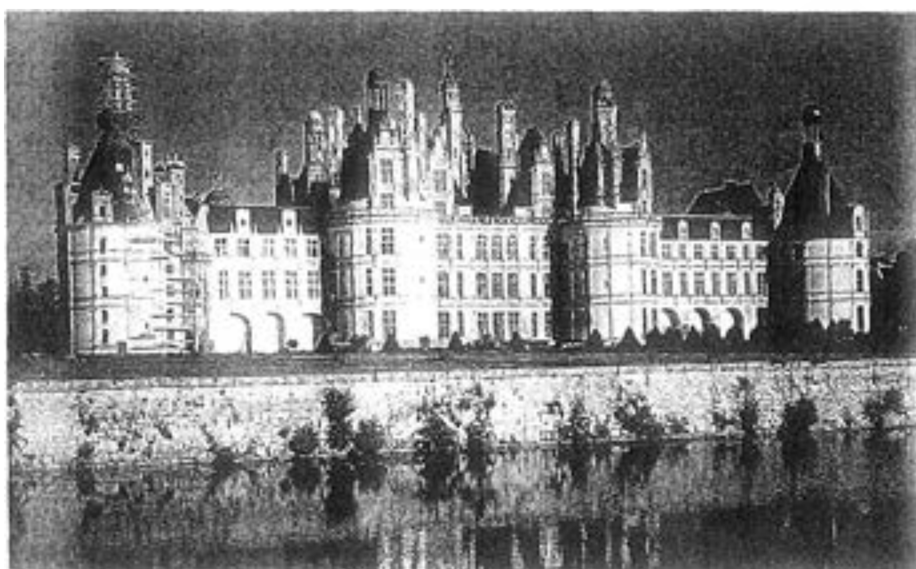
FRANCUSKA

Arhitektura i skulptura

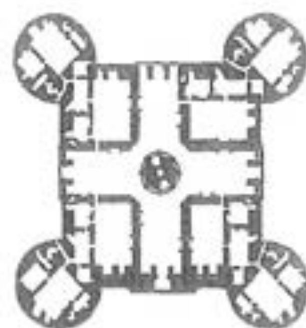
Ostalim evropskim zemljama na severu trebalo je više vremena da upiju italijanske stilove u arhitekturi i skulpturi nego u slikarstvu. Francuska je bila tešnje povezana s Itali-



719. Ektor Soje. Apsidalni deo crkve San Pjer 1528–1545. Kaen, Francuska



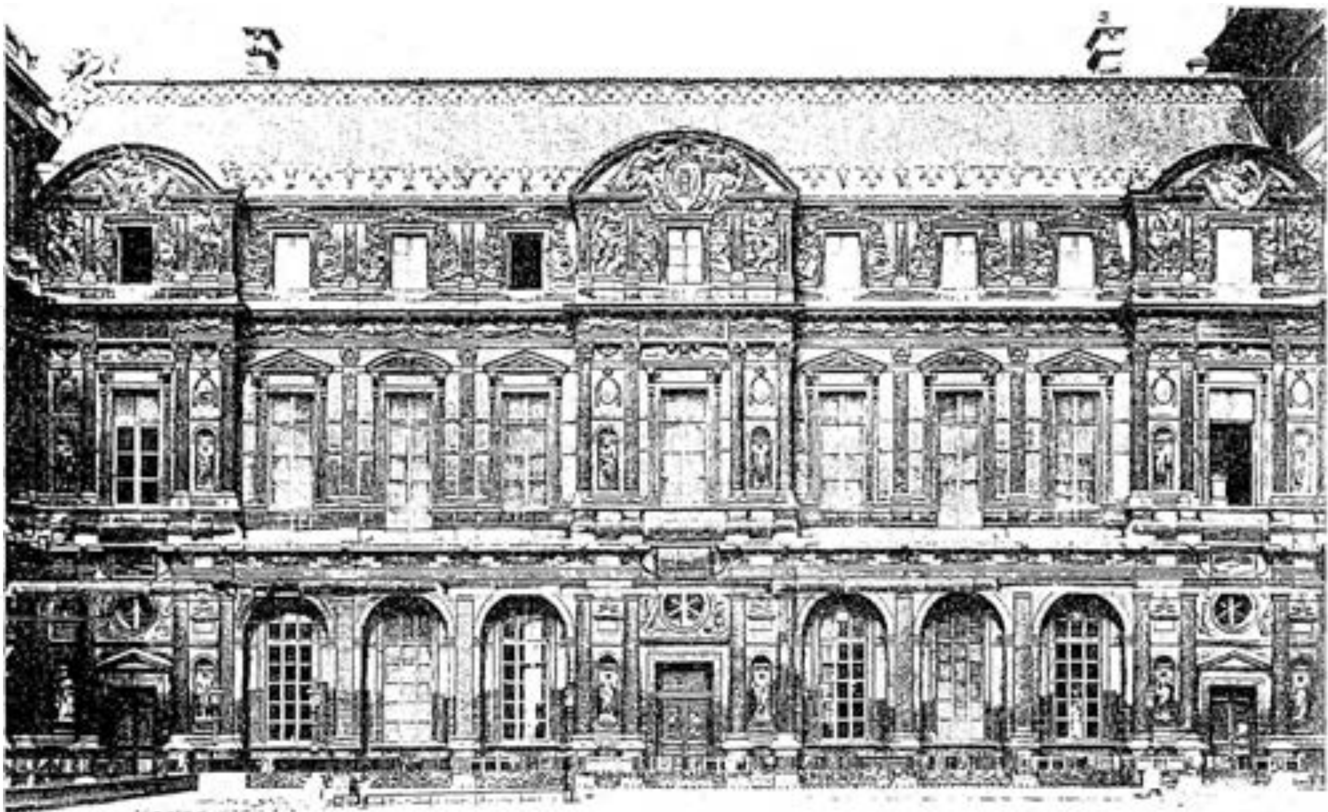
720. Dvorac Šambor (severno pročelje), Francuska. Započeto 1519.



721. Dvorac Šambor, osnova srednjeg dela (po Di Sersou)

jom od ostalih zemalja. Ne zaboravimo da je Francuska osvojila Milano 1499. godine i da je kralj Fransoa I još ranije pokazao divljenje prema italijanskoj umetnosti pozivajući u Francusku prvo Leonarda, a zatim i nekoliko manirista (vidi str. 483) Zato je Francuska počela da prihvata italijansku umetnost nešto ranije nego druge zemlje i prva je dostigla zreli renesansni stil, pa ćemo zato naše proučavanje ograničiti na francuske spomenike.

SOJE. Kao što se moglo i očekivati, arhitekti, još uvek školovani u gotičkoj tradiciji, nisu mogli odjednom da prihvate italijanski stil. Oni su spremno počeli da koriste



722. Pjer Lesko. Četvrtasto dvorište Luvra, Pariz. Započeto 1546.

renesansni klasični rečnik, ali im je sintaksa niz godina pričinjavala teškoće. Pogled na hor crkve San Pjer u Kaenu (sl. 719), koju je sagradio Ektor Soje, pokazuje da se arhitekt držao temeljnog uzora francuskih gotičkih crkava (uporedi sl. 430), jednostavno prevodeći „plamenu" gotičku dekoraciju u rečnik novog jezika: fijale postaju kandelabri, kontrafori (potporni stupci) poprimaju oblik pilastra, a prozori sa polukružnim završetkom na kapelama deambulatorijuma imaju geometrijske šare.

DVORAC ŠAMBOR. Dvorac Šambor (sl. 720) stilski je mnogo komplikovaniji. Njegova osnova, mali tornjevi, visoki strmi krovovi i visoki dimnjaci podsećaju na gotički Luvr. Ali originalni projekat, koji su uveliko promenili kasniji francuski graditelji, načinio je jedan italijanski učenik Đulijana da Sangala, a njegova je svakako bila i osnova središnjeg dela (sl. 721), koja nimalo ne podseća na svoje francuske prethodnike. Ovaj četvorougaoni blok, koji potiče od glavnog tornja srednjovekovnih dvoraca (vidi str. 335), ima centralno stepenište do kog vode četiri hodnika koji oblikuju grčki krst i dele unutrašnjost na četiri pravougaona dela. Svaki od ovih delova podeljen je ponovo na jednu veliku sobu, dve manje sobe i jedan kabinet, što, rečeno savremenim jezikom, znači jedan apartman. Funkcionalno grupisanje ovih prostora, prvobitno uvezeno iz Italije, postaće uobičajeni uzor u Francuskoj. Ono znači polazište za sva modernija „stambena" rešenja.

LESKO. Fransoa I, koji je sagradio Šambor, odlučio je 1546. godine da zameni stari gotički kraljevski dvorac, Luvr, novom palatom na starom mestu. Projekat je odmakao od početka tek kad je on umro. Ali njegov arhitekt, Pjer Lesko (oko 1515–1578), nastavio ga je za vreme vladavine Anrija II učetvorostručivši veličinu dvorca. Trebalo je više od jednog veka da se dovrši ovako povećana šema. Lesko je izgradio samo južnu polovinu zapadnog krila dvorca (sl. 722), koja predstavlja njegovu „klasičnu" fazu, nazvanu tako da bi se razlikovala od stila građevina poput Šambora. Ovo



723, 724. Žan Gužon. Reljefi s *Fontane nevinih*. 1548–1549. Pariz

je razlikovanje sasvim opravdano: italijanski rečnik Šambora i San Pjera u Kaenu zasnovan je na ranoj renesansi, dok se Lesko ugledao na dela Bramantea i njegovih sledbenika. Leskoov projekat je klasičan i u jednom drugom smislu: on je najlepši sačuvani primer renesansne arhitekture na severu.

Detalji na Leskoovom pročelju Luvra zaista imaju neobičnu klasičnu čistotu, pa ipak građevinu ne bismo mogli da zamenimo za neku italijansku. Ovo karakteristično svojstvo nije rezultat površno primenjenih italijanskih oblika već originalne sinteze tradicionalnog francuskog dvorca, *châteaua* i renesansne palate. Italijansko poreklo pokazuju klasični redovi pilastra (vidi sl. 566 i 662), koji se nižu jedan iznad drugog, prozorski okviri s timpanonima i arkade u prizemlju. Kontinuitet fasade razbijaju tri istaknuta dela zgrade koji su istisnuli male tornjeve dvorca, a i visoki strmi krov takođe je tradicionalno francuski. Vertikalna podela na taj način nadjačava horizontalnu (obratite pažnju na prekinute arhitrave), a celokupan utisak pojačavaju i visoki, uski prozori.

GUŽON. Bogata reljefna dekoracija koja prekriva gotovo celu površinu zida na trećem spratu, takođe nije italijanska. Ove reljefe, izvrsno prilagođene arhitekturi, izradio je Žan Gužon (oko 1510–1565?), najsjajniji francuski skulptor sredine XVI veka. Nažalost, oni su uveliko restaurisani. Da bismo stekli što tačniju predstavu o Gužonovom stilu moramo pogledati njegove reljefe na *Fontani nevinih* (dva takva reljefa prikazana su na sl. 723 i 724), koji su sačuvani netaknuti, mada je njihov arhitektonski okvir propao. Ovi ljupki likovi podsećaju na manirizam Benvenuta Čelinija (vidi sl. 657) i, još više, na Primatičove reljefe u Fontenblou (vidi sl. 658). Kao i Leskoove građevine, Gužonovi reljefi predstavljaju spoj klasičnih detalja izvanredne čistote i prefinjene vitkosti koja im daje onaj poseban francuski osećaj.

ŠESTO POGLAVLJE



BAROK U ITALIJI I ŠPANIJI

Šta je barok? Poput manirizma pre njega, i ovaj naziv prvobitno je nastao da bi omalovažio stil na koji se odnosi: značio je „nepravilno, izvrnuto, groteskno". Inače, istoričari umetnosti i danas su podeljeni u pogledu njegove definicije: da li naziv barok treba da se koristi samo za stil koji preovladava u XVII veku ili bi on trebalo da obuhvati i ostala kretanja, kao što je klasicizam, s kojima je na složen način povezan? Da li je potrebno da se vremenski okvir razvuče toliko da pokrije i razdoblje između 1700. i 1750, poznato kao rokoko? I, što je još važnije, da li je barok razdoblje koje se izdvaja i od renesanse i od modernog doba ili je tek završna faza renesanse? Iz praktičnih razloga posmatraćemo ga kao zasebno razdoblje, iako bi bilo opravdano i gledište po kome barok predstavlja kraj renesanse. Koju ćemo od ovih mogućnosti prihvatiti možda nije toliko važno koliko razumevanje činilaca na osnovu kojih donosimo odluku.

Činjenica je da barok izmiče jednostavnoj klasifikaciji. Za razliku od današnjeg doba, to vreme bilo je ispunjeno unutrašnjim protivrečnostima, pa nam se zato čini posebno privlačnim. Zbog toga nailazimo na čitav niz paradoksa tipičnih za protivrečnu prirodu baroka. Tako su neki tvrdili da barokni stil izražava duh protivreformacije, koja je, međutim, već bila obavila svoj posao do 1600. godine. Katolicizam je vratio veliki deo svojih bivših teritorija, dok je protestantizam bio u povlačenju, pa prema tome nijedna strana više nije imala snage da poremeti novouspostavljenu ravnotežu. U želji da obeleži sjajan uspeh stare vere, katolička crkva je glavne junake protivreformacije – Ignacija Lajolu, Franju Ksavijera (obojica jezuiti), Terezu Avilsku, Filipa Nerija i Isidora Agrikolu – proglasila za svece 1622. godine (Karlo Boromejski postao je svetac 1610. godine), čime je započeo novi talas kanonizacija koji će trajati sve do sredine XVIII stoleća. Za razliku od pobožnosti i dobrih dela ovih reformatora, novi crkveni poglavari, koji su podržavali razvoj barokne umetnosti, bili su uglavnom poznati po svetovnom sjaju.

Još jedan razlog zbog kog ne bismo smeli preceniti povezanost baroka i protivreformacije je taj što, za razliku od manirizma, barok nije bio izrazito italijanski stil, iako se istoričari u načelu slažu da je rođen u Rimu u poslednjim godinama XVI veka. Novi stil nije bio ograničen samo na sakralnu umetnost: barokni elementi brzo su prodirali na protestantski sever gde su se uglavnom primenjivali na druge teme i zadatke.

Jednako je problematična i tvrdnja da je barok „stil apsolutizma" i da odražava centralizovanu državu kojom vlada samodržac neograničene vlasti. Iako je apsolutizam dostigao vrhunac za vreme vladavine Luja XIV u drugoj polovini XVII veka, proces njegovog formiranja započeo je u dvadesetim godinama XVI veka (pod Fransoa I u Francuskoj i vojvodama Mediči u Toskani). Štaviše, barokna umetnost cvetala je i u građanskoj Holandiji ništa manje nego u apsolutističkim monarhijama, a stil koji je bio zvanično podržavan za vreme Luja XIV bio je neka vrsta znatno ublaženog klasicističkog baroka.

Bilo kako bilo, stavljeni smo na probu da pokušamo da povežemo kako se burna istorija tog razdoblja odrazila na baroknu umetnost, u kojoj su se, čini se, napetosti često pretvarale u otvoreni sukob. Sedamnaesto stoleće bilo je doba gotovo neprekidnog ratovanja, koje je praktično sve evropske narode uvuklo u složenu mrežu nestalnih političkih saveza. Tridesetogodišnji rat (1618–1648) podgrevale su dinastičke ambicije francuskih kraljeva koji su pokušavali da uspostave prevlast nad Evropom, i Habzburgovaca koji su vladali Španijom, Holandijom i Austrijom. Iako se taj rat velikim delom vodio u Nemačkoj, on je na kraju zahvatio gotovo celu Evropu, progutavši čak i holandsku borbu za nezavisnost od Španije koja se vodila od 1581. godine. Pošto je Vestfalskim mirom (1648) rat formalno završen, a Holanđani dobili slobodu, Ujedinjene provincije – naziv po kom je nezavisna Holandija bila poznata – zbog trgovačke i pomorske prevlasti ušle se u čitav niz sukoba s Engleskom i Francuskom koji su trajali do 1679. godine. Uprkos tome, povezanost između ovih nadmetanja i umetnosti tog razdoblja, izuzevši Nemačku koja je kraj rata dočekala u ruševinama, sasvim je neosetna. Svakako treba istaći činjenicu da je sedamnaesti vek prozvan zlatno doba slikarstva u Francuskoj, Holandiji, Flandriji i Španiji.

Uzalud ćemo tražiti posledice ovih ratova na slikovit govor baroka: on je najizraženiji na bakropisima Žaka Kalota (vidi sl. 790), mada se povremeno da naslutiti i na slikama koje prikazuju pripadnike holandske vojske, kakva je Rembrantova *Noćna straža* (sl. 777).

Na slične teškoće nailazimo ako pokušamo da povežemo baroknu umetnost s naukom i filozofijom tog razdoblja. Takva direktna veza zaista je postojala u ranoj i visokoj renesansi kada je umetnik mogao da bude i humanista i naučnik. Međutim, u XVII veku naučna i filozofska misao postala je suviše složena, apstraktna i sistematična da bi umetnik učestvovao u njoj. Zakon gravitacije i matematika nisu delovali podsticajno na umetnikovu maštu, kao ni slavni Dekartov moto *Cogito ergo sum* (Mislim, dakle postojim).

Pa ipak, postoji veza između barokne umetnosti i nauke koja je, iako jedva primetna, ključna za razumevanje čitavog razdoblja. Na mesto složene metafizike humanista, koja je svemu davala religiozno značenje, došla je nova fizika koju su započeli Kopernik, Kepler i Galilej, a koja je dostigla vrhunac delima Dekarta i Njutna. Oni su utemeljili kosmologiju koja je pokidala veze između čulne percepcije i nauke. Postavivši Sunce – a ne Zemlju (i čovečanstvo) – u središte vaseljene, nauka je opovrgla ono što nam naše oči (i zdrav razum) govore: da se Sunce okreće oko Zemlje. Tada su naučnici definisali temeljne odnose u kosmosu matematičkim i geometrijskim izrazima kao deo jednostavnog, uređenog sistema mehanike. Ne samo da se pogled na svet u XVII veku u osnovi razlikovao od onog koji mu je prethodio nego je nova nauka zauvek promenila i shvatanje vizuelne stvarnosti, i to zahvaljujući razvoju optičke fizike i fiziologije. Zato možemo reći da je barok doslovno gledao novim očima.

Napadi na renesansnu nauku i filozofiju, čije tragove (i uzore) nalazimo u antici, takođe su doprineli potiskivanju prirodne magije – preteče moderne nauke – koja je obuhvatala i astrologiju i alhemiju. Razlika se sastojala u tome što je prirodna magija pokušavala da uspostavi praktičan nadzor nad svetom uz pomoć predviđanja i manipulacija, otkrivajući „tajne" prirode umesto njenih zakona. Svakako treba istaći da je, zahvaljujući svojoj povezanosti s religijom i misticizmom, tradicionalna magija još dugo posle toga i dalje bila prisutna u narodnoj književnosti i narodnim običajima.

Budući da iz svega ovoga proizlazi kako barokna umetnost nije bila samo puki rezultat verskog, političkog ili intelektualnog razvoja, mi ćemo na nju gledati kao na jedno od ostalih osnovnih obeležja tog razdoblja – ponovo učvršćene katoličke vere, apsolutističke države i nove uloge nauke – po kojima se ono razlikovalo od prethodnog razdoblja. Ovi činioci pojavljuju se u raznim upečatljivim kombinacijama zbog kojih barok očarava svojom raznovrsnošću. Takva raznovrsnost savršeno se uklopila u širenje novog pogleda na svet; ono što na kraju ujedinjuje ovo nepokorno razdoblje jeste ponovno preispitivanje čovečanstva i njegovog odnosa prema svemiru, pri čemu središnju ulogu ima nova filozofija baroka. Filozofi sada dodeljuju istaknutu ulogu ljudskim strastima, koje obuhvataju mnogo širi raspon emocija i društvenih odnosa nego ikada ranije. Naučna revolucija koja je vrhunac dostigla u Njutnovoj mehanici, reagovala je na iste podsticaje jer zauzima aktivniju ulogu u našoj sposobnosti da razumemo i za uzvrat delujemo na okolni svet. Svakako treba istaći da je barok i dalje ostao razdoblje jakih verskih uverenja, ma koliko ona bila podeljena. Kontrapunkt između strasti, uma i duhovnosti može se posmatrati kao izgradnja dijaloga koji nikad nije priveden kraju.

SLIKARSTVO U ITALIJI

Oko 1600. godine Rim postaje izvorište baroka, kao što je to bio i za visoku renesansu stoleće pre toga, okupljajući umetnike iz ostalih krajeva zemlje na rešavanju novih izazovnih zadataka. Papstvo uveliko potpomaže umetnost kako bi Rim postao najlepši grad u hrišćanskom svetu „sve u veću slavu Boga i Crkve". Ta kampanja započela je još 1585. godine, samo što su umetnici koji su se tada zatekli u njemu bili slabo poznati kasni manirističi. Međutim, novi projekti ubrzo su privukli mlade ambiciozne umetnike, posebno iz severne Italije, koji su stvorili novi stil.

KARAVAĐO. Najistaknutiji među njima bio je slikarski genije Mikelanđelo Merizi, nazvan Karavađo po svom rodnom mestu u blizini Milana (1571–1610). Njegova prva velika narudžbina s religioznom tematikom bio je niz od tri monumentalna platna posvećena sv. Mateju. Naslikao ih je za kapelu Kontareli crkve San Luiđi dei Frančeski od 1599. do 1602. godine (sl. 725). Kao dekoracija, ova platna imala su istu funkciju koju su ciklusi fresaka imali u renesansi (uporedi sl. 561). Naše razgledanje kapele započećemo slikom *Sv. Matej i anđeli,* na kojoj vidimo kako se nepismeni poreznik u potrazi za nadahnućem dramski obraća anđelu koji propoveda jevanđelje. Najposebnija od svih slika, *Pozivanje sv. Mateja* (sl. 726), po svom stilu daleko je i od manirizma i od visoke renesanse. Njen jedini mogući prethodnik je „severnoitalijanski realizam" umetnika kao što je Savoldo (vidi sl. 651). Ali Karavađov realizam pripada jednoj novoj, radikalnijoj vrsti. Prema zapisima iz tog vremena, Karavađo je slikao direktno na platno po živom modelu. Slikao je svet koji je poznavao, pa su zato na njegovim platnima obični ljudi. Zaista, njegove slike često su iznenađujuće autobiografske (vidi str. 31).

Nikada dotad nismo videli jednu religioznu temu tako savršeno prikazanu jezikom savremenog života običnih ljudi. Matej, poreznik, sedi s nekolicinom naoružanih ljudi (očigledno svojih službenika) u sobi koja izgleda kao obična rimska krčma, dok im dva lika prilaze s desne strane. Pridošlice su siromašni ljudi, bosonogi i priprosto odeveni, što sasvim odudara od šarene odeće Mateje i njegovih pratilaca. Ali naturalizam ne služi Karavađu kao cilj sam po sebi nego kao sredstvo prenošenja duboko religioznog sadržaja. Zašto osećamo nešto religiozno u ovom prizoru i zašto ga nećemo pogrešno protumačiti kao neki svakodnevni događaj? Odgovor leži u činjenici da se Karavađov severnoitalijanski realizam sjedinio s elementima do kojih je došao proučavajući renesansnu umetnost u Rimu, čemu ovaj prizor duguje svoju iznenađujuću uzvišenost.

Drugim rečima, Karavađov stil je klasičan, a da pri tom ne postavlja klasicističke norme. Kompozicija se, na primer,

725. *(desno)* Kapela Kontareli, crkva San Luiđi dei Frančeski, Rim



726. *(dole)* Karavađo, *Pozivanje sv. Mateja.* Oko 1599–1602. Ulje na platnu, 3,4 x 3,5 m, kapela Kontareli, crkva San Luiđi dei Frančeski, Rim





727. Hose de Ribera, *Sv. Jeronim i anđeo sudnjeg dana.* Ulje na platnu, 2,62 x 1,64 m. Muzej i nacionalna galerija Kapodimonte, Napulj

razmestila po površini slike, a njeni oblici naglašeni su kao da je reč o reljefu (vidi sl. 267). Šta je to po čemu u jednom od likova prepoznajemo Hrista? To svakako nije Spasiteljev oreol, jedini natprirodni znak na slici, jedan gotovo neprimetan zlatni zrak koji lako možemo da ne opazimo. Umesto toga, pogled nam se zadržava na njegovom zapovedničkom pokretu, preuzetom iz Mikelanđelovog *Stvaranja Adama* (sl. 612), koji „premošćava" jaz između dve grupe, a koji Matej ponavlja dok upitno pokazuje na sebe.

Još je značajniji zrak sunčeve svetlosti iznad Hrista koji osvetljava njegovo lice i ruku u mračnom enterijeru, prenoseći tako njegov poziv do Mateje. Bez ove svetlosti, tako prirodne, a ipak tako pune simboličnog značenja, slika bi izgubila svoju draž i moć da nas uveri u božansko prisustvo. Karavađo ovde daje dirljiv, neposredan oblik jednom gledištu koje su delili i pojedini veliki sveci protivreformacije: da se verske tajne ne otkrivaju razmišljanjem već spontano, unutrašnjim doživljavanjem koje je pristupačno svim ljudima. Ono što barok odvaja od protivreformacije jeste prikazivanje mistične vizije u njenom spoljašnjem obliku u kome nam se ona ukazuje potpuna, bez ikakvih znakova duhovne borbe koje nalazimo u El Grekovoj umetnosti (vidi str. 490–493).

Karavađove slike su „svetovno hrišćanske" i kao takve podjednako su se sviđale i protestantima i katolicima. Ta osobina omogućila je njegov snažan, premda posredan uticaj na Rembranta, najvećeg religioznog umetnika na protestantskom severu. U Italiji Karavađo nije tako lepo prihvaćen. Njegovo delo hvalili su umetnici i poznavaoci, ali su mu obični ljudi kojima je ono bilo namenjeno, zamerali što se na slikama nalaze ljudi slični njima; draže su im bile idealizovane pobožne slike naglašene retorike. Štaviše, konzervativni kritičari smatrali su da njegovim delima nedostaje uzvišenost: pristojnost i pobožnost, kao što dolikuje religioznim temama. Zato je Karavađov slikarski pravac išao svojim tokom do 1630. godine kad su ga asimilovale druge barokne veličine.

RIBERA. Karavađov stil nastavio je da živi jedino u Napulju, koji je tada bio u vlasti Španaca, a gde je Karavađo pobegao iz Rima pošto je u dvoboju ubio čoveka zbog nekog nadmetanja. Njegov glavni sledbenik u Napulju bio je Španac Hose de Ribera (1591–1652), koji se tamo doselio pošto je prihvatio Karavađov stil u Rimu, a koji je kasnije osnovao svoju slikarsku školu. Posebno su bile popularne njegove slike sa svecima, prorocima i drevnim filozofima prosjacima. Asketizam po kome su bile poznate izrazito je odgovarao vatrenom španskom katolicizmu. Istovremeno takve slike odražavale su i učeni humanizam španskih plemića koji su vladali Napuljem i koji su bili glavni pokrovitelji ovog umetnika. Većina likova na Riberinim slikama su sredovečni ili stariji muškarci koji poseduju jedinstven spoj unutrašnje snage i žestine kakav možemo videti na njegovom remek-delu *Sv. Jeronim i anđeo sudnjeg dana* (sl. 727). Revnosna karakterizacija duguje svoju izražajnu snagu dramatično postavljenoj kompoziciji nadahnutoj Karavađom (uporedi *Sv. Mateja i anđela* na sl. 725) i kosom zraku svetlosti koji isticanjem realizma i naglašavanjem jedrih, površinskih tekstura obezbeđuje snažnu prisutnost lika.

ĐENTILESKI. Tek u razdoblju baroka žene su prvi put dobile važnu ulogu u umetnosti. Međutim, prepreke na koje su nailazile u pokušajima da dobiju pouku iz crtanja po prirodi i anatomiji nisu im dopuštale da se bave slikanjem narativnih tema, pa su se zato umetnice sve do sredine XIX veka, uglavnom ograničile na slikanje portreta, žanr-scena i mrtvih priroda. Ali uprkos teškoćama, mnoge od njih izgradile su uspešne karijere, često postajući ravnopravne ili čak istaknutije od muškaraca na čijim su stilovima učile (vidi str. 488). Izuzetak od ovog opšteg pravila bile su pojedine Italijanke rođene u plemićkim porodicama koje su slikanje smatrale kao nešto sasvim prirodno. Najveći doprinos u baroku dala je Artemizija Đentileski (1593 – oko 1653). (Vidi Primarne izvore, br. 68, str. 639.)

Kći Karavađovog sledbenika Oracija Đentileskija (1563–1639), Artemizija, rođena je u Rimu i postala je jedna od vodećih slikarki i ličnosti svog doba. Njene tipične teme su Betsabeja, tragični objekt Davidove strasti, i Judita, koja je spasla svoj narod odrubivši glavu asirskom vojskovođi Holofernu. Obe teme bile su omiljene u baroku, koji je bio



728. Artemizija Đentileski. *Judita i Abra s Holofernovom glavom.* Oko 1625.
Ulje na platnu, 1,84 x 1,41 m. Detroitski institut umetnosti
Donacija Lesli H. Grin

ushićen erotskim i nasilnim prizorima. Tokom čitave svoje nemirne karijere Artemizija je često slikala ove dve biblijske heroine, što upućuje na njen dvostruki odnos prema muškarcima. Ta podvojenost bila je ukorenjena u njenom životu koji je bio isto tako buran kao i Karavađov. Dok su njene rane slike s Juditom rađene po uzoru na dela njenog oca i Karavađa, naš primer (sl. 728) predstavlja jedno njeno potpuno zrelo i samostalno delo. Unutrašnja drama koju slika pokazuje tipično je njena i ništa manje snažna zbog uzdržanosti kojom ovekovečava Juditinu odvažnost i domišljatost. Umetnica ne prikazuje samo odrubljivanje glave nego trenutak koji sledi. Na trenutak rastresena, Judita teatralno gestikulira dok Abra trpa Holofernovu glavu u vreću. Objekat njihove pažnje ostaje skriven pogledu, čime se pojačava utisak zavere, dok prigušena atmosfera uz svetlost sveće stvara doživljaj egzotične tajne, koji nam sa dotad neviđenim razumevanjem prenosi Juditine složene emocije.

ANIBALE KARAČI. Konzervativnim željama običnih ljudi u Italiji udovoljavali su umetnici koji su bili manje radikalni – i manje talentovani – od Karavađa. Njih je predvodio jedan drugi došljak u Rim, Anibale Karači (1560–1609). Anibale je došao iz Bolonje, gde su on i još dva člana nje-



729. Anibale Karači, slika na tavanici. 1597–1601. Galerija palate Farneze, Rim

gove porodice oko 1580. godine počeli da razvijaju antimanirističkі stil na temelju severnoitalijanskog realizma i venecijanske umetnosti. On je bio više reformator nego revolucionar. Kao i kod Karavađa, koji mu se očigledno divio, i njegovu je umetnost preobrazio susret s rimskim klasicizmom. Naime, i on je osećao da se umetnost mora vratiti prirodi, s tom razlikom što je njegov pristup naglašavao potrebu za oživljavanjem klasike, koja je za njega značila umetnost antike kao i Rafaela, Mikelanđela, Ticijana i Koređa. Karačijeva najbolja dela pokazuju uspešna sjedinjenja ovih različitih činilaca, premda je njihovo jedinstvo oduvek proizvodilo pomalo neuverljiv utisak.

Između 1597. i 1604. godine Anibale je izradio svoje najambicioznije delo, fresku na tavanici Galerije u palati Farneze (sl. 729), koja je ubrzo postala tako slavna da su je stavljali odmah iza Mikelanđelovih i Rafaelovih fresaka. (Vidi Primarne izvore, br. 69, str. 639–640.) Naručena povodom svadbe u porodici, ona se na ležeran način bavi jednom humanističkom temom, a to su ljubavi antičkih bogova. Istorijsko značenje Galerije Farneze zaista je veliko. Detalj koji je reprodukovan (sl. 730) pokazuje Anibaleovu bogatu i zamršenu kompoziciju: narativni prizori, poput onih na svodu Sikstinske kapele, okruženi su naslikanom arhitekturom, reljefima i skulpturama i razgolićenim mladićima koji



730. Anibale Karači, slika na tavanici (detalj). Galerija palate Farneze, Rim



731. Anibale Karači. *Pejzaž s bekstvom u Egipat.* Oko 1603. Ulje na platnu, 1,22 x 2,50 m. Galerija Dorija Pamfili, Rim

nose vence. Ali Galerija Farneze nije rađena isključivo po uzoru na Mikelanđelovo remek-delo. Stil glavnih prizora podseća na Rafaelovu *Galateju* (vidi sl. 628), a celinu spaja iluzionistička šema koja odražava Anibaleovo poznavanje Koređa i velikih Venecijanaca. Pomno skraćeni i osvetljeni odozdo (kako zaključujemo na osnovu senki), nagi mladići i naslikana arhitektura i skulptura izgledaju stvarni. Prema ovoj pozadini prizori iz mitologije predstavljeni su kao umetnute tobožnje slike na stalku (ovu ideju slikar je preuzeo od Rafaela). Svaki od ovih odraza stvarnosti obrađen je savršenim umećem, a ceo svod odlikuje se bujnošću koja ga odvaja i od manirizma i od visokorenesansne umetnosti.

Skulpturalna preciznost Galerije Farneze nedovoljno ističe značajan venecijanski element u stilu Anibalea Karačija koji najviše dolazi do izražaja na njegovim pejzažima, kakav je, na primer, monumentalni *Pejzaž s bekstvom u Egipat* (sl. 731). Osećanje pastoralnog, prigušeno svetlo i atmosfera ove slike prizivaju u sećanje Đorđonea i Ticijana (vidi sl. 631 i 632). Ali ovde likovi imaju neuporedivo manju ulogu: oni su zaista mali i usputni kao na bilo kom severnjačkom pejzažu (uporedi sl. 716). Kao što ni obeležja same panorame uopšte ne daju da se nasluti da je reč o bekstvu u Egipat: ona bi bila isto tako prikladna za gotovo svaku drugu priču – sakralnu ili svetovnu. Ipak, osećamo da se likovi ne bi mogli sasvim ukloniti (mada na njihovom mestu možemo da zamislimo neke druge), jer ovo nije neukroćena priroda kakvu nalazimo na severnjačkim pejzažima. Stari dvorac, ulice i polja, stado ovaca, splavar s čamcem – sve nam to



732. Đovani Lanfranko, *Blagovesti*. Oko 1616.
Ulje na platnu, 2,96 x 1,83 m. San Karlo di Katinari, Rim



733. Domenikino, *Sv. Cecilija*. Oko 1617–1618.
Ulje na platnu, 159 x 117 cm (uvećana); Luvr, Pariz

govori da je ovaj „civilizovani", gostoljubivi kraj već dugo nastanjen. Odatle likovi, koliko god bili sitni, ne izgledaju izgubljeno niti su svedeni na meru patuljaka da bi izgledali beznačajno, već se njihovo prisustvo sasvim uklapa u doživljaj reda i pripitomljenosti kojim mesto odiše. Ovaj čvrsto oblikovan „idealni pejzaž" priziva viziju prirode koja je pitoma, ali stroga, uzvišena, ali ne strašna, a njegove sledbenike uvek ćemo sretati u naredna dva veka.

LANFRANKO; DOMENIKINO. Izvor pobune protiv Karačijevog klasicizma treba potražiti u njegovom sopstvenom ateljeu. Nju je predvodio Đovani Lanfranko (1582–1647), rodom iz Parme, čije *Blagovesti* (sl. 732) ujedinjuju Koređovu upotrebu boje i Karavadov dramski naboj. Rezultat toga je emotivan stil koji nagoveštava nastup visokog baroka. Lanfrankova izražajna snaga bila je sušta suporotnost odmerenoj ekonomičnosti Domenikina (1581–1641), Karačijevog najdražeg učenika, koji je svojom impresivnom logikom promišljao svaki pokret i izraz. Međutim, danas Domenikina više pamtimo po njegovim sladunjavo-lirskim ženskim likovima, kakva je *Sv. Cecilija* (sl. 733), zaštitnica muzike. Nadahnuta Rafaelom, ova tema uvodi dugi niz naslednika u rokoko.

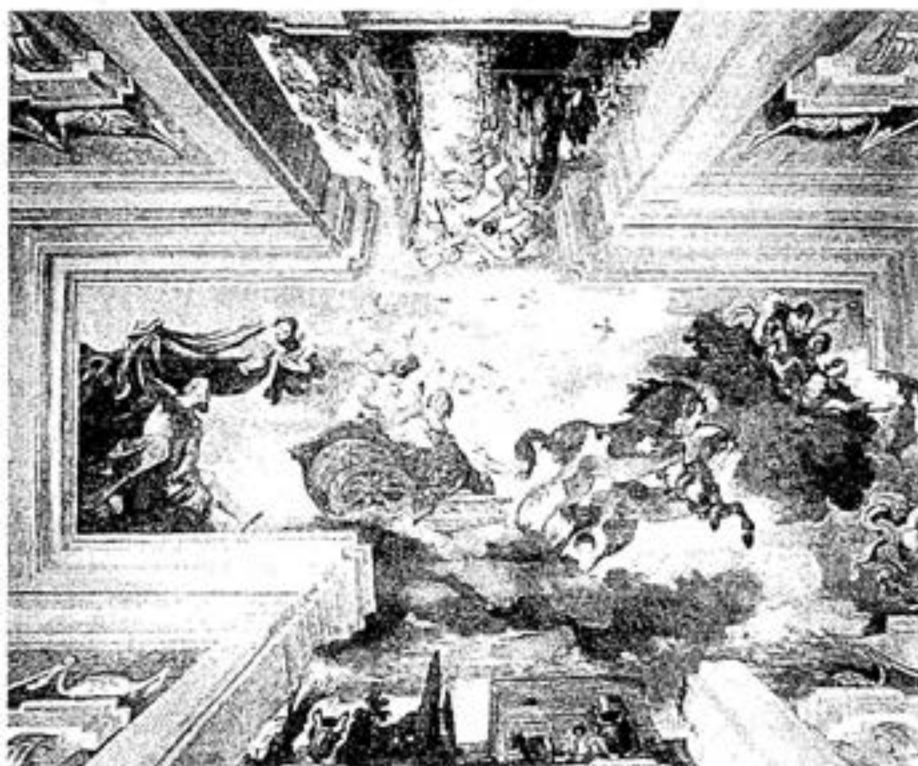
RENI; GVERČINO. Lanfranko je na kraju nadmašio svog protivnika Domenikina u izradi fresaka, području na kome će tridesetih godina XVII veka doći do najvećeg razvoja baroknog slikarstva. Njihovo suparništvo na ovom polju ponovila su dvojica Karačijevih učenika: Gvido Reni (1575–1642) i Gverčino (Đovani Frančesko Barbijeri; 1591–1666). Reni je na početku snažno uticao (Domenikino je verovatno upoznao Rafaelovu sliku sv. Cecilije preko Renijeve kopije), a na kraju je preuzeo vođstvo nad bolonjskom školom. Gverčino je nasledio Renija, ali tek pošto je načinio značajne ustupke njegovom istančanom stilu.

Čini se da je umetnicima koji su njome bili nadahnuti Galerija Farneze pružala dve mogućnosti: sledeći rafaelovski stil na mitološkim slikama mogli su da stignu do opreznog, „zvaničnog" klasicizma; ili su mogli da se upravljaju po čulnom iluzionizmu koji se nalazi u šemi. Pristup se razlikovao zavisno od ličnog stila i uslova koje je nametalo samo mesto. Jedna od najranijih reakcija na prvi izbor je Renijeva slika na tavanici *Aurora* (sl. 734), koja prikazuje Apolona (Sunce) u kolima koja vuče Aurora (Zora). Ovde se sklad pretvara u potragu za savršenom lepotom. Ali, uz svu svoju ljupkost ova kompozicija, nalik na reljef, ne bi predstavljala mnogo više od bledog odraza umetnosti visoke renesanse da nema žarke i dramatične svetlosti koja daje emocionalnu snagu koju sami likovi ne bi mogli da postignu.

Slika na tavanici *Aurora* (sl. 735), koju je manje od deset godina kasnije naslikao Gverčino, sušta je suprotnost Renijevoj. Arhitektonska perspektiva, kombinovana sa sli-



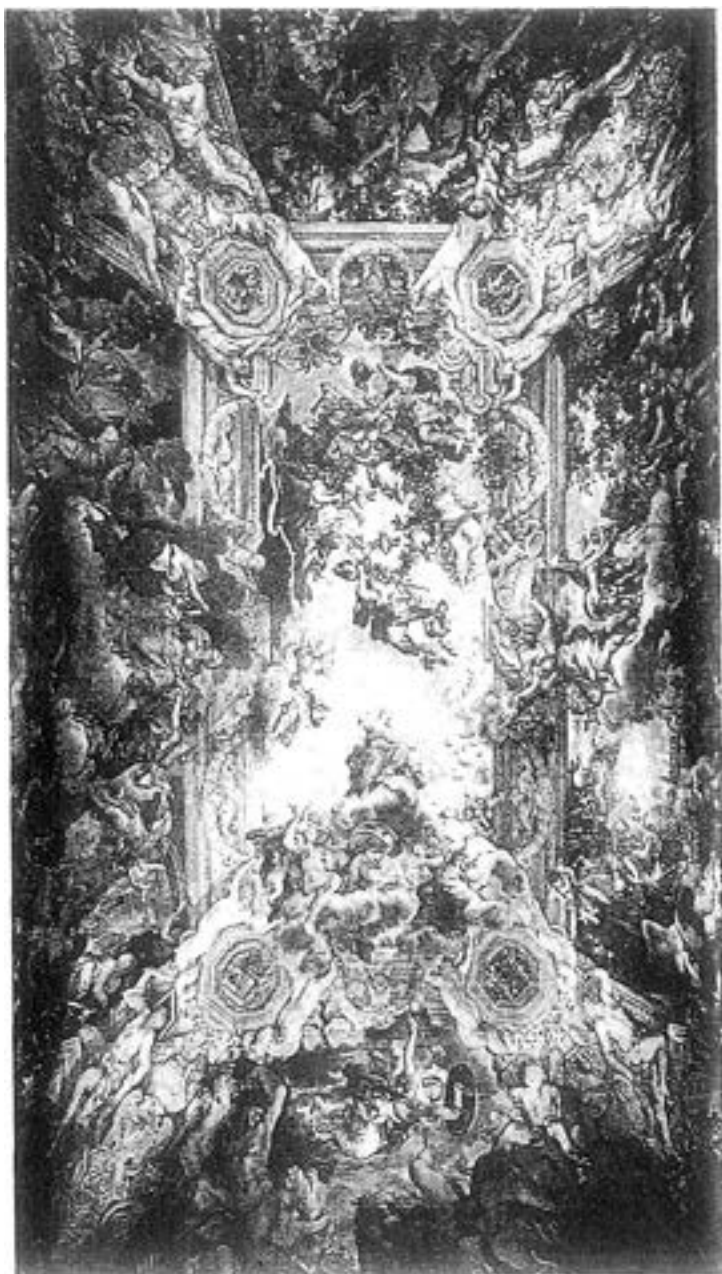
734. Gvido Reni. *Aurora*, 1613. Slika na tavanici. Kazino Rospiljozi, Rim



735. Gverčino. *Aurora*. 1621–1623. Slika na tavanici. Vila Ludovizi, Rim

karskim iluzionizmom Koređa i jakom svetlošću i bojom Ticijana, pretvara celu površinu u bezgraničan prostor u kome likovi proleću kao da ih nose stratosferski vetrovi. Ovom slikom Gverčino je pokrenuo nešto što je ubrzo postalo prava bujica sličnih vizija tipičnih za visoki barok posle 1630. godine.

DA KORTONA. Još snažnija od njih je slika na tavanici Pjetra da Kortone (1596–1669) u velikoj dvorani palate Barberini u Rimu, koja predstavlja glorifikaciju vladavine pape Urbana VIII (sl. 736), zaodenutu u tradicionalan govor složene humanističke alegorije. Kao i u Galeriji Farneze, i ovde je tavanica podeljena slikanim okvirima i podražava arhitektonske elemente i skulpturu, ali ovde već izvan okvira vidimo neograničeni nebeski prostor kao na Gverčinijevoj *Aurori*. Grupe figura na oblacima ili one koje slobodno lebde proleću iznad i ispod ovih okvira stvarajući dvostruku iluziju: izgleda da neke figure poniru duboko unutar dvorane, opasno se približavajući našim glavama, dok se druge povlače u beskonačne daljine ispunjene svetlošću. Stil visokog baroka doseže u ovom delu vrhunac dinamizma, a utisak koji postiže sasvim je nalik onom koji



736. Pjetro da Kortona. *Glorifikacija vladavine Urbana VIII,* 1633–1639. Deo slike na tavanici. Palata Barberini, Rim

ostavlja iluzionistički oslikan svod u Rimu koji je gotovo deset godina ranije izveo Lanfranko po uzoru na Koređovo *Uspenje Bogorodice* (sl. 654).

Kortonine freske poslužile su kao ključna tačka podele između visokog baroka i baroknog klasicizma koji je iznikao s tavanice Galerije Farneze. Klasičari su tvrdili da umetnost služi moralnoj svrsi i da mora poštovati principe jasnoće, jedinstva i uzvišenosti. A potpomognuti dugom tradicijom koja seže sve tamo do Horacijevog načela *ut pictura poesis,* oni su zagovarali princip po kome bi slika trebalo da sledi primer tragične poezije tako što bi prenosila značenje pomoću minimuma likova, čiji pokreti, gestovi i izrazi lako mogu da se protumače. Iako nije bio protiv klasika Kortona se zalagao za umetnost kao epsku poeziju, s mnogo epizoda i glumaca koji razrađuju glavnu temu i stvaraju veličanstven utisak. On je takođe bio prvi koji je tvrdio da umetnost deluje na naša čula i da je ova njena uloga samoj sebi svrha.

Iako se odvijala na izrazito teoretskoj osnovi, rasprava o iluzionističkom slikarstvu na tavanici predstavljala je nešto više od temeljno različitih pristupa pričanju priče i izražavanju ideja u umetnosti. Problem je ležao u samoj srži baroka. Iluzionizam je omogućio umetnicima da prevladaju jasne protivrečnosti razdoblja spajanjem odvojenih vidova stvarnosti u takvu likovnu celinu koja će svojim neodoljivim sjajem izbrisati sve razlike među njima. Uprkos snazi argumenata, u samoj praksi ove dve strane retko su dolazile u sukob oko štafelajskog slikarstva jer u njemu razlike između Kortoninih i Karačijevih sledbenika nisu uvek bile jasno izražene. Začuđuje činjenica da je Kortona tokom čitave svoje karijere pronalazio nadahnuće u klasičnoj umetnosti i Rafaelu. Ipak, vođa reakcije protiv onoga na šta se

Barokna muzika u Italiji

Najjači doprinos baroka muzici i pozorištu bila je pojava opere koja je ujedinila sve raskošne elemente tog razdoblja u spektakularnu celinu. Sve je započelo prilično skromno u Firenci kao humanistička vežba. Na predlog Đirolama Meja iz Rima članovi grupe *Kamerata Fjorentina* – koji su se tako nazvali zato što su se sastajali *in camera* (iza zatvorenih vrata) u palati grofa Đorđa Bardija – hteli su da obnove staru grčku dramu za koju su pogrešno verovali da se tokom celog izvođenja pevala. Oko 1590. godine Vinčenco Galilej (oko 1520–1591), otac astronoma Galileja, pokrenuo je oštru prepirku proglasivši horski kontrapunkt madrigala za bezličan i izveštačen zato što nije sledio grčki ideal jedinstva reči i muzike. Premda je Vinčenco eksperimentisao s monodijama (kratkim, dramatskim monolozima uz stalnu instrumentalnu pratnju), prva opera (skraćeno od *opera in musica*, „delo u muzici") bila je *Dafne*, nastala u privatnoj produkciji na *libreto* Otavija Rinučinija (1562–1621) i muziku koju je uglavnom komponovao Jakopo Peri (1561–1633). Posle nje usledila je *Euridika* kao rezultat rada istog tima i arija Đulija Kačinija (oko 1546–1618), a izvedena je 1600. godine u čast braka Anrija IV i Marije de Mediči. Te iste godine, kao i sledeće, Kačini i Peri koji su bili pevači i profesionalni takmaci štampali su odvojene verzije ove opere. Uprkos ograničenjima, novi deklamatorski stil, nazvan predstavljačkim ili pozorišnim stilom, izazvao je izvanredan utisak na slušaoce.

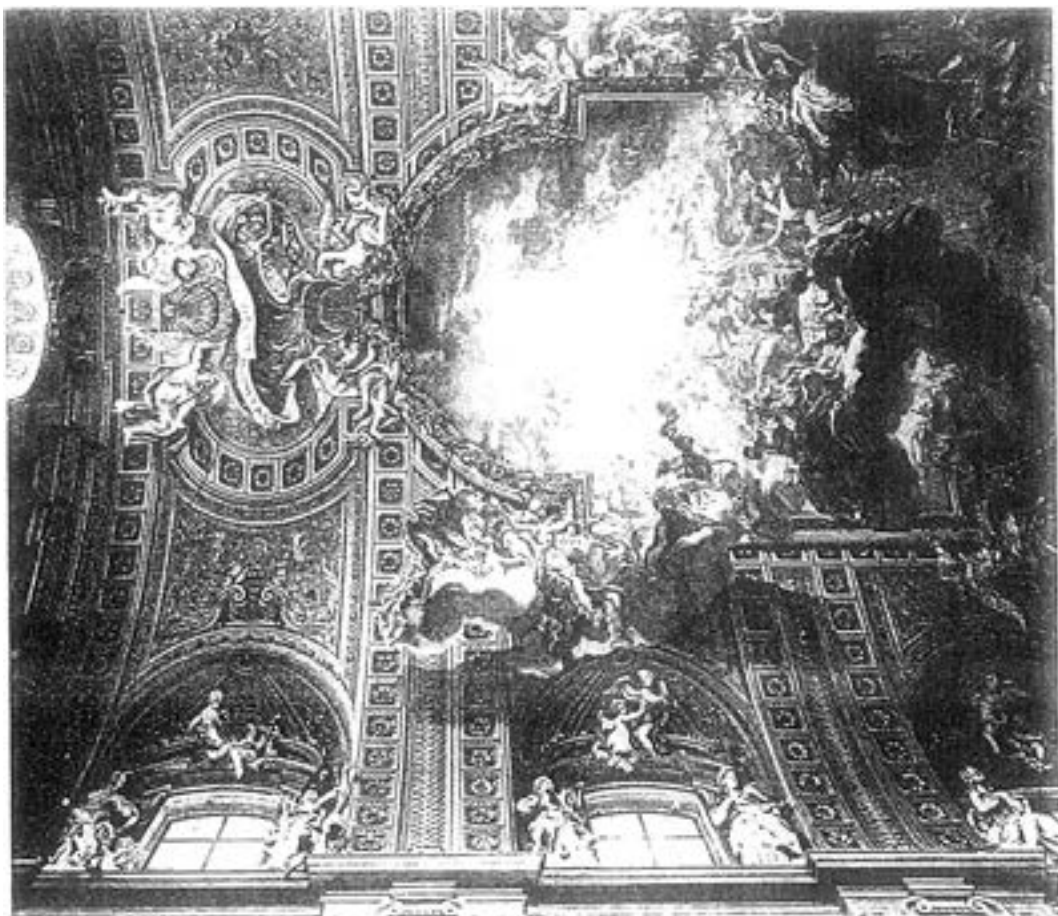
Međutim, opera je mogla da ostane samo kao predmet zanimanja onih koji proučavaju starine da nije bilo Klaudija Monteverdija (1567–1643) koga prikladno opisuju kao „poslednjeg velikog madrigalistu i prvog velikog kompozitora opera". Njegov *Orfej*, postavljen 1607. godine u Mantovi na libreto Alesandra Stridija, proširio je priču *Euridike* u standardnih pet činova, koliko ih zahteva rimski pesnik Horacije, istovremeno povećavajući raznovrsnost vokalne muzike i dajući veću ulogu instrumentalnoj pratnji. Za ovo proširenje bilo mu je potrebno svo ono umeće koje je stekao komponujući madrigale – onu istu vrstu muzike koju je svojevremeno napao Vinčenco Galilej! Monteverdi je otvoreno eksperimentisao. Bio je i te kako svestan sukoba između ranijeg stila Holanđana i kasnijih italijanskih madrigalista kakav je bio Karlo Gesualdo (vidi str. 535) pa se branio od napada govoreći kako stvara u potpuno novom stilu na koji ne može da se primeni nijedno od starih pravila.

Od tog vremena muzika u operi stekla je prednost nad rečima, čime su se kroz silovite obrte često naglašavala ekstremna emotivna stanja duha (*affetti*), baš kao i u baroknoj umetnosti. Budućnost nove muzičke forme ležala je u Rimu i Veneciji, gde je prva operska kuća otvorena 1637. Opere su ubrzo postale jako popularne, i to ne samo u Italiji nego širom Evrope, pa su se svi nadmetali za usluge vodećih Italijana. Posle 1650. godine bečki dvor postao je glavno središte pozorišta i opere, a vrhunac je bilo izvođenje *Zlatne jabuke*. Bio je to veliki spektakl, postavljen na pozornicu 1667. godine u čast venčanja cara Leopolda I i španske infantkinje Margarite, uz muziku Pjetra Antonija Čestija (1623–1669) i scenografiju Ludovika Burnačinija (1636–1707). Publika je želela što više novih opera, dok su vodeći pevači zahtevali virtuozne solo arije kojima bi često dodavali kićene ukrase kako bi što više istakli svu raskoš svog glasa. Udruženi sa sve jačim naglaskom na spektakl, ovi su zahtevi delovali na ublažavanje opere kao dramske forme, dok je istovremeno rasla lepota same muzike. Ipak je opera svojim delovanjem ostavila trag na svim muzičkim oblicima, pa je tako čak i crkvena muzika postala operska u solo kantatama i oratorijumima Đakoma Karisimija (1605–1674). Ove tri glasovne forme dostigle su zrelost u kompozicijama Alesandra Skarlatija (1660–1725), koji je stvarao u Napulju i Rimu, tako da je njegov položaj odgovarajući položaju koji Frančesko Solimena zauzima u slikarstvu. Povrh toga što je bio jedan od najistaknutijih italijanskih operskih kompozitora svog doba, Skarlati je komponovao i crkvenu muziku izvanredne lepote. Bio je središnji lik italijanske muzike poznog baroka, koji se po značaju može uporediti sa Žan-Batistom Lilijem u Francuskoj.

Barok je bio prvo razdoblje u kome je instrumentalna muzika oponašala i vokalni stil. Kao primer ovih dvaju pristupa mogu nam poslužiti triosonate Arkanđela Korelija (1653–1713). Njegove kamerne sonate koriste stavove plesnih formi, za razliku od crkvenih sonata koje to u načelu ne čine, premda su često bile pomešane. Obe vrste pisane su za dve violine i *continuo* koji se sastojao od viole da gamba i nekog muzičkog instrumenta s klavijaturom. Pošto je proširena u puni gudački orkestar, triosonata je postala *concerto grosso* (veliki koncert), najkarakterističniji oblik barokne instrumentalne muzike, koji se izvodio kao uvertira za misu i kao njen deo. Koreli je kombinovao živahne stavove slične plesu sa sporim stavovima koji svojim jedinstveno-žalosnim, gorko-slatkim kvalitetima podsećaju na lamentacije u Monteverdijevim madrigalima. Virtuozno naznačena ornamentacija dovoljno je diskretna da ne razbije liniju pevanja koja se drži unutar granica raspona ljudskog glasa. Svaki stav uglavnom ima jednu ili dve melodije koje se menjaju, a koje su se razvijale jasnom progresijom što je postalo osnova moderne harmonije.

gledalo kao na neumerenost visokog baroka nije bio ni slikar freski ni Italijan već jedan francuski umetnik koji je živeo u Rimu: Nikola Pusen (vidi str. 596). On se, začudo, na početku kretao u istom krugu uzora, ali je iz njega izvukao sasvim različite pouke.

IL ĐEZU. Neobična je činjenica da je samo nekoliko slika na tavanici naslikano pošto je Kortona završio svoju *Glorifikaciju vladavine Urbana VIII*, i to zato – kakve li ironije?! – što je novi stil u arhitekturi koji su promovisali Frančesko Boromini i Gvarino Gvarini (vidi str. 560–563) pružao tako malo površina za oslikavanje. Ali posle 1670. godine oni su uživali u začuđujućem oživljavanju starijih građevina koje je dostiglo vrhunac u unutrašnjoj dekoraciji crkve Il Đezu (sl. 737). Nema sumnje da je projekat delo Đanlorenca Berninija (1598–1680), najvećeg skulptora – graditelja tog veka (vidi dole) iako je njegova uloga u ovom slučaju bila samo savetodavna. Na Berninijev predlog na-



737. Đovani Batista Gauli. *Trijumf Hristovog imena*. 1672–1685. Freska na tavanici. Crkva Il Đezu, Rim

rudžbine za slike na tavanici dobio je Đovani Batista Gauli (1639–1709), Berninijev mladi štićenik poznat kao Bačiča, dok je njegov daroviti pomoćnik, Antonio Rađi (1624–1686), bio zadužen za izradu skulptura od štuko-maltera. Ceo program, za koji se ispostavilo da će biti jako uticajan, ipak je dokaz Berninijeve maštovite smelosti. Kao i u kapeli Kornaro (sl. 754), cela kupola tretira se kao celina: zidna slika sa svojim naglašenim kontrastima svetlosti i tame, koji daju da naslutimo mistično proviđenje, dramatično prelazi izvan okvira i potom se pretvara u isklesane likove. Ovde je barokni iluzionizam na svom vrhuncu.

ĐORDANO. Najveći predstavnik kasnog baroka bio je Luka Đordano (1634–1705), Napolitanac koji je u početku imitirao svog učitelja Riberu, ali je kasnije kao vodeći dekorativni slikar u Italiji postao glavni naslednik Pjetra Kortone. Dobro poznat po brzini u radu, Đordano je bio virtuoz koji je s lakoćom stvorio čudesna i raznovrsna dela. Njegova slika *Otmica Evrope* (sl. 738) najbolji je primer njegovog spontanog pristupa. Kompozicija se temelji na onoj istoj koju je postavio Veroneze, a kasnije je takođe nadahnula i Fransoa Boušea (vidi str. 614–615). Svojim skladnim stilom Đordanova slika podseća na Kortonin rad, samo što se umesto Kortonine svetle palete odlikuje bogatim sadejstvom svih boja. Mada nikada nije potpuno priznao kolorizam, Đordano je pripremio scenu za velike venecijanske slikare XVIII veka, čak i svojim „šetam se i raspravljam" životnim stilom. Naime, on je bio prvi u nizu velikih itali-



738. Luka Đordano. *Otmica Evrope*, 1686. Ulje na platnu, 2,27 x 1,93 m. Vodsvort Ateneum, Hartford, Konektikat
Zbirka Ele Galup Samner i Meri Katlin Samner

janskih umetnika koji će biti pozvani na španski dvor, a među kojima će vrhunac dostići Tijepolo (vidi str. 626).

Gauli i Đordano obeležavaju poslednje cvetanje barokne kićenosti. Do tada je već došlo do preokreta u javnom mišljenju, i to u sasvim suprotnom smeru. Italijansko slikarstvo treće četvrtine XVII veka u velikoj meri karakterisala je konzervativna sinteza visokog baroka i baroknog klasicizma. Ova sinteza ustupila je mesto jednom akademskom stilu koji je bujao u Rimu i Napulju, koji su tada bili usko povezani. Njega je uglavnom formulisao Karlo Marata (1625–1713) iz Rima, najcenjeniji umetnik svog vremena, i Frančesko Solimena (1657–1747), Đordanov naslednik u Napulju. Marata je manje doktrinarni pandan Šarlu Lebrenu u Francuskoj (vidi str. 600). Za razliku od svog takmaca Gaulija (vidi sl. 737), on je pokušao da oživi Karačijev uzvišeni stil ističući pojedine likove jasnom, ravnomernom svetlošću, a da pri tom nije potpuno napustio Kortoninu boju i dramski naboj. Kao što se moglo i očekivati, rezultati ovakvog kompromisa nisu ostavili naročiti utisak.



739. Pogled iz vazduha na crkvu sv. Petra u Rimu. Autor glavnog broda i pročelja je Karlo Maderna, 1607–1615; kolonade, rad Đanlorenca Berninija, projektovane su 1657.

ARHITEKTURA U ITALIJI

MADERNA. U arhitekturi počeci baroknog stila ne mogu se tako precizno odrediti kao u slikarstvu. U obimnom programu crkvene izgradnje koji je započeo u Rimu pred kraj XVI veka najdarovitiji mladi graditelj bio je Karlo Maderna (1556–1629). Godine 1603. njemu je poveren zadatak konačnog završetka crkve sv. Petra. Papa je odlučio da se Mikelanđelovom zdanju doda jedan brod (sl. 623), čime bi se ono pretvorilo u baziliku. Promena plana, po svoj prilici podstaknuta primerom crkve Il Đezu (vidi sl. 668 i 670), omogućila je da se crkva sv. Petra poveže s Vatikanskom palatom s desne strane crkve (sl. 739). Madernin projekat fasade sledi šemu koju je Mikelanđelo postavio za spoljašnji izgled crkve, a to je kolosalni red koji nosi još jedan nizak sprat, ali s izrazitim naglaskom na portalima. Na taj način stvara se utisak koji možemo opisati kao krešendo koji raste od uglova prema središtu. Prostor između nosivih elemenata sužava se, pilastri se pretvaraju u stubove, a zid fasade pravi jedan po jedan ispust.

Nagoveštaj ovog ubrzanog ritma nalazimo u delima ranije generacije na fasadi crkve Il Đezu (vidi sl. 670) Đakoma dela Porte. Maderna ga je prihvatio kao glavni kompozicioni princip svojih projekata za fasade, i to ne samo za crkvu sv. Petra nego i za manje crkve. Time je zamenio tradicionalno shvatanje crkvenog pročelja kao kontinualne zidne površine – što još ni pročelje crkve Il Đezu nije bilo osporilo – s „dubinskim pročeljem", dinamično povezanim s otvorenim prostorima ispred njega. Sve mogućnosti sadržane u tom novom shvatanju biće iscrpljene tek sto pedeset godina kasnije.

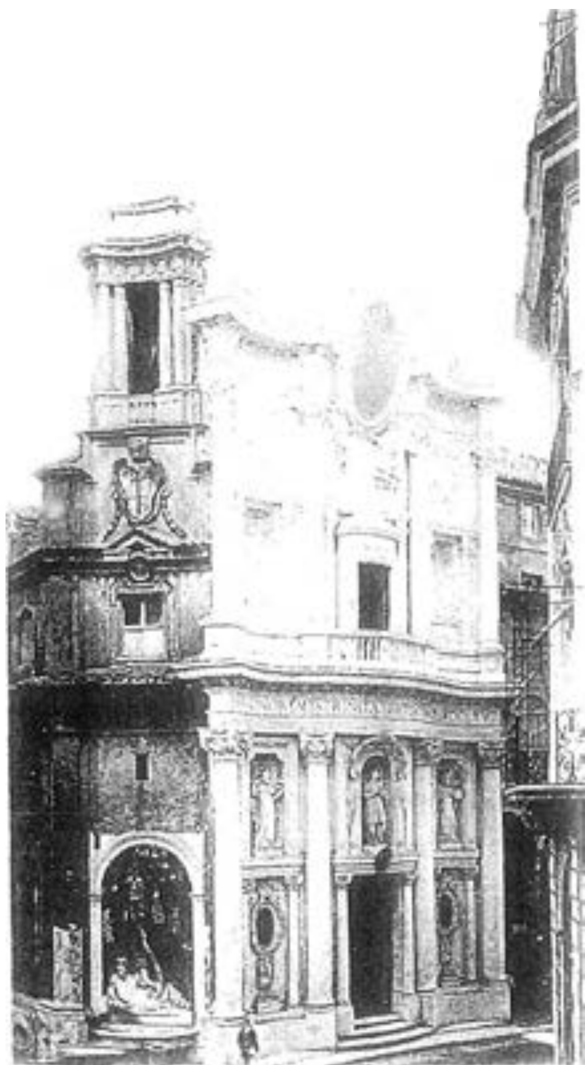
BERNINI. Madernin rad na crkvi sv. Petra dovršio je Bernini koji je otvoreni prostor ispred pročelja oblikovao u veličanstvenu ovalnu pjacu. Ovo „spoljašnje dvorište" služi kao veliki atrijum uokviren kolonadama koje je Bernini nastojao da učini poput majčinskih ruku crkve koje mogu da prigrle sve one koji to žele. Zbog svoje originalnosti ovakvo uklapanje jedne građevine u veličanstven okvir oblikovanog otvorenog prostora može da se uporedi jedino s drevnim rimskim svetilištem u Palestrini (vidi sl. 240).

Pjaca se može posmatrati kao produžetak spoljašnjeg dela crkve sv. Petra čijim se uređenjem Bernini bavio s prekidima tokom celog svog dugog i plodnog života. Veličina crkve sv. Petra pretvorila je uređenje njene unutrašnjosti u izvanredno težak zadatak: kako njeno hladno prostranstvo svesti na ljudsku meru i prožeti je izvesnom toplinom. Počeo je projektovanjem velikog bronzanog baldahina za glavni oltar ispod kupole (sl. 740). Taj tabernakl predstavlja izvanredan spoj arhitekture i skulpture. Četiri ukrašena tordirana stuba podupiru platformu na čijim se uglovima nalaze skulpture anđela i snažno izvijene spirale koje visoko uzdižu simbol pobede hrišćanstva nad paganskim svetom, krst iznad zlatne zemaljske kugle. Cela konstrukcija u toj meri je oživljena izražajnom snagom da deluje kao najčistiji primer baroknog stila. Pa ipak, njeno najneobičnije obeležje, tordirani stubovi, otkriće su kasne antike, a koristili su se, u mnogo manjim razmerama, i u staroj bazilici sv. Petra. Tako bi Bernini mogao da tvrdi da nije mogao imati bolji uzor za vlastitu upotrebu tog motiva. Ovo nije jedini primer prožimanja baroka i antičke umetnosti; naime, nekoliko spomenika rimske arhitekture drugog i trećeg veka pre n. e. kao da nagoveštavaju stil sedamnaestog stoleća (vidi sl. 257–260).

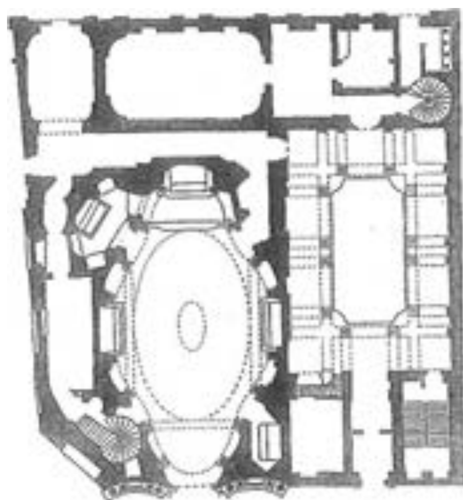
BOROMINI. Kao ličnost Bernini predstavlja tip umetnika koji smo prvi put sreli u ranoj renesansi – samouveren, razgovorljiv, komunikativan. Njegov veliki suparnik u arhitekturi, Frančesko Boromini (1599–1667), koji je takođe započeo karijeru kao Madernin pomoćnik, bio je njegova sušta suprotnost: uzdržan i psihički labilan genije koji je završio život samoubistvom. Barok je još više pojačao napetost između ova dva tipa ličnosti. Razlika u temperamentu ove dvojice bila bi jasna i iz samih njihovih



740. Karlo Maderna. Pogled na glavni brod, s Berninijevim tabernaklom (1624–1633) na ukrsnici. Crkva sv. Petra, Rim



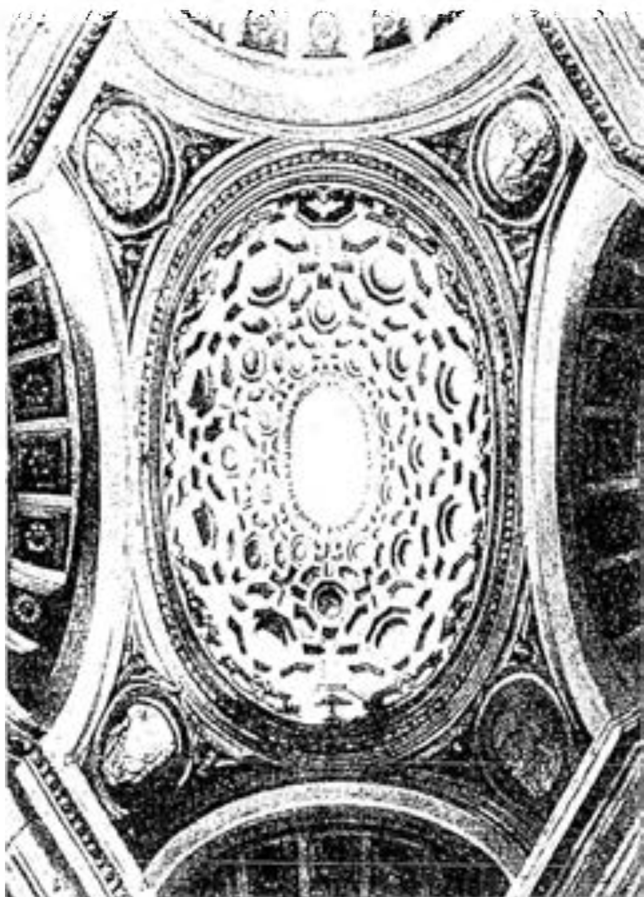
741. Frančesko Boromini. Pročelje crkve San Karlo ale Kvatro Fontane, 1665–1667, Rim



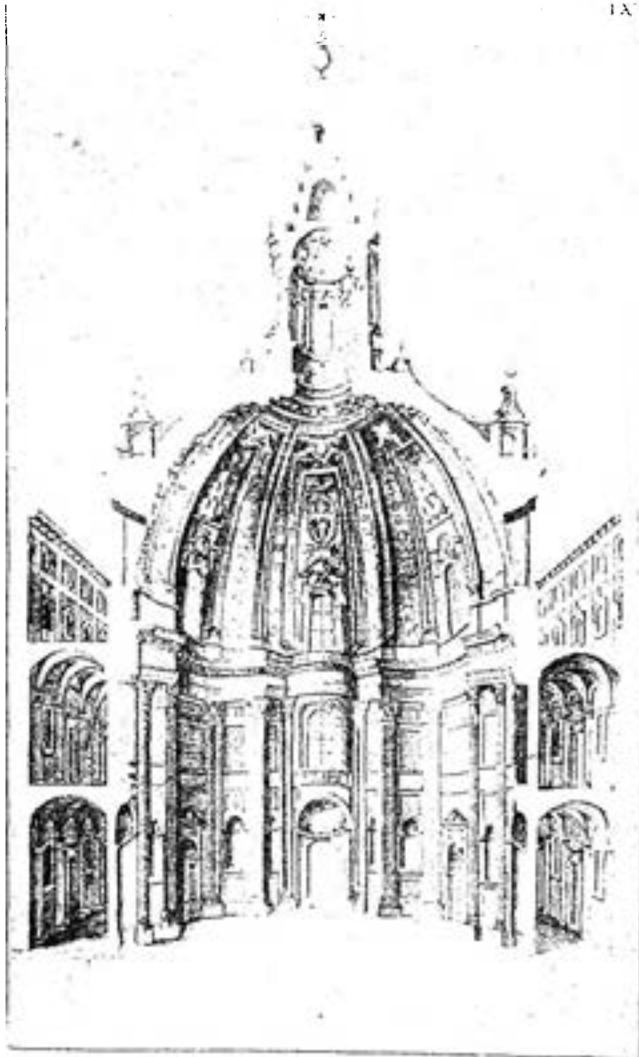
742. Plan crkve San Karlo ale Kvatro Fontane. 1638.

dela, čak i bez izjava njihovih savremenika. Iako obojica predstavljaju vrhunac baroknog graditeljstva u Rimu, Berninijev projekat za kolonadu crkve sv. Petra izuzetno je jednostavan i jedinstven, dok su Borominijeve građevine preterano složene. I sam Bernini slagao se s onima koji su optuživali Borominija da otvoreno zanemaruje klasičnu tradiciju, negovanu u renesansnoj teoriji i praksi, prema kojoj arhitektura mora da odražava proporcije ljudskog tela.

Na primeru Borominijevog prvog većeg projekta, crkve San Karlo ale Kvatro Fontane (sl. 741–743), rečnik nam je poznat, ali ne i sintaksa, koja je nova i uznemirujuća. Neprestana igra konkavnih i konveksnih površina stvara utisak da je čitava građevina elastična, „izobličena" pritiscima kojima nijedna dotadašnja građevina ne bi mogla da se odupre. Osnova je pritisnuti oval koji podseća na razvuče-



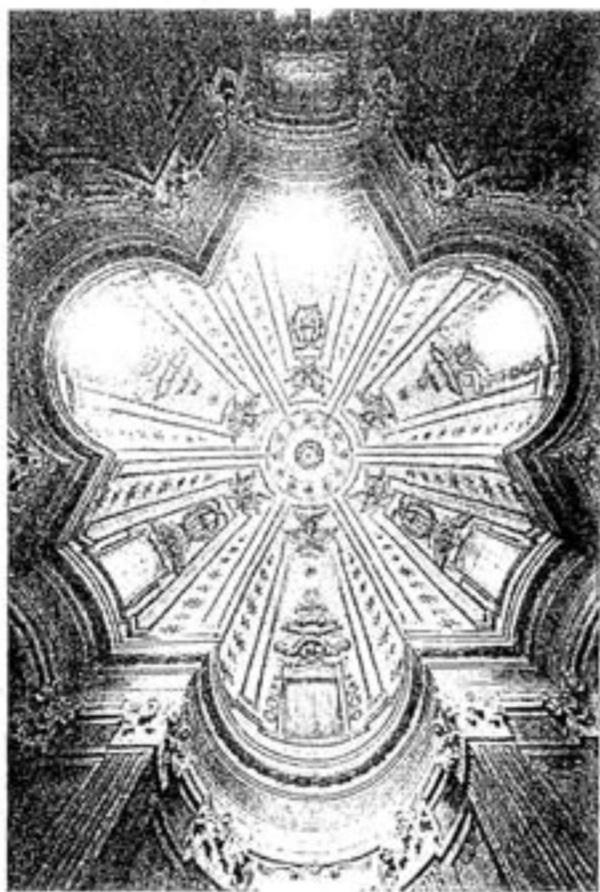
743. *(gore)* Kupola crkve San Karlo ale Kvatro Fontane



744. *(desno)* Frančesko Boromini. Crkva San Ivo dela Sapijenca, Rim (presek). Započeto 1642.

ni i napola rastopljeni grčki krst (kao da je nacrtan na gumi). I unutrašnjost kupole izgleda „istegnuto": kad bi napetost popustila, ona bi se vratila u normalu. Pročelje je projektovano gotovo trideset godina kasnije, a pritisci i potisci na njemu dostižu maksimalan intenzitet. Boromini spaja arhitekturu i skulpturu na način koji je zasigurno odbijao Berninija. Posle gotičke umetnosti niko se više nije odvažio na takvo spajanje. Svojim radom na crkvi San Karlo ale Kvatro Fontane Boromini je stekao domaću i međunarodnu slavu. „Ništa slično", pisao je poglavar crkvenog reda za koji je crkva građena, „ne može da se nađe nigde na svetu. To potvrđuju i stranci koji se trude da dođu do kopije plana. Tražili su nam je Nemci, Flamanci, Francuzi, Italijani, Španci, čak i Indijci."

Projekat Borominijeve sledeće crkve, San Ivo dela Sapijenca (sl. 744 i 745), kompaktniji je i jednako smeo. Njena osnova, šestokraka zvezda, pripada tipu crkve centralnog plana. Boromini je verovatno bio podstaknut tradicijom osmougaonih građevina kao što je San Vitale u Raveni (uporedi sl. 317–320), ali u svakom pogledu rezultat je nešto sasvim novo. On unutrašnjost nije delio na visoki središnji prostor pod kupolom, okružen nižim ophodnim brodom (deambulatorijumom) ili kapelama. Umesto toga,



745. *(desno)* Crkva San Ivo, kupola



746. Frančesko Boromini. Crkva San Anjeze na Pjaci Navona, 1653–1663, Rim

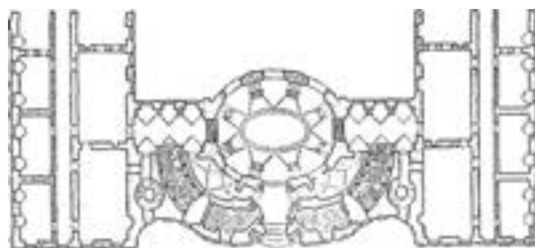


747. Gvarino Gvarini. Palata Karinjano, pročelje. Torino. Započeto 1679.

ceo prostor prekrio je velikom kupolom nastavljajući šemu šestokrake zvezde sve do kružne osnove lanterne koja propušta svetlost. Iznova konkavno-konveksni ritam dominira u čitavoj zamisli kako bismo se usredsredili na oltar. Ova građevina mogla bi da se uporedi s uvećanom verzijom Venerinog hrama u Balbeku, s unutrašnjom stranom okrenutom prema spoljašnjosti (vidi sl. 258 i 259).

Treći Borominijev projekat posebno je zanimljiv kao svojevrsna replika visokog baroka na projekat crkve sv. Petra. Maderna jedan problem nije uspeo da reši: iako se njegovo pročelje spaja u uspelu celinu s Mikelanđelovom kupolom kad se gleda iz daljine, ono postepeno skriva kupolu dok se približavamo crkvi. Projektujući pročelje crkve San Anjeze na Pjaci Navona (sl. 746) Boromini je imao na umu taj problem. Donji deo pročelja napravljen je po uzoru na pročelje Sv. Petra, ali se povija prema unutra tako da kupola (visoka, vitka varijanta Mikelanđelove) deluje kao gornji deo pročelja. Dramatično suprotstavljanje konkavnog i konveksnog, uvek tako tipično za Borominija, još više ističu dva tornja koji se s kupolom udružuju u monumentalno trojstvo. (Takve tornjeve Bernini je nekad bio planirao za crkvu sv. Petra, samo što je trebalo da oni budu slobodni.) Još jednom Boromini spaja gotička i renesansna obeležja – pročelje s dva tornja i kupolu – u jedan izvanredno „elastičan" spoj.

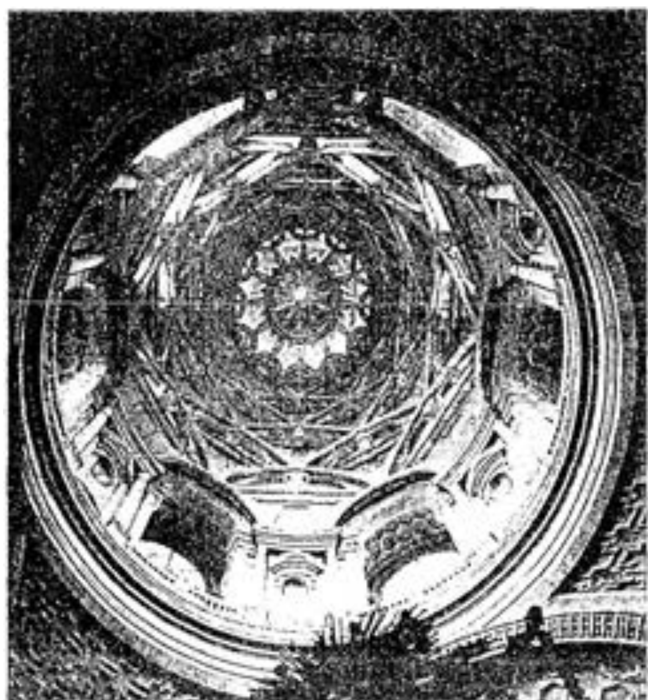
GVARINI. Bogatstvo novih zamisli koje je uveo Boromini nije iskorišćeno u Rimu nego u Torinu, glavnom gradu Savoje, koji je pred kraj XVII veka postao stvaralačko



748. Palata Karinjano, plan

središte barokne arhitekture u Italiji. Godine 1666. taj grad privukao je Borominijevog najsjajnijeg naslednika Gvarina Gvarinija (1624–1683), kaluđera teatinskog reda čiji se arhitektonski genije zasnivao na filozofiji i matematici. Njegov projekat za pročelje Palate Karinjano (sl. 747 i 748) ponavlja na širokoj osnovi lelujavo smenjivanje konkavnog i konveksnog zidnog platna crkve San Karlo u Rimu (vidi sl. 741), služeći se pri tom izrazito ličnim rečnikom. Čini se neverovatnim, ali spoljašnja strana zgrade gotovo je sva od opeke, sve do poslednjeg ukrasnog detalja.

Još više je neobična Gvarinijeva kupola na kapeli San Sudario (kapela Svetog pokrova), cilindričnoj građevini pripojenoj katedrali u Torinu (sl. 749 i 750). Visoki tambur, s naizmeničnim prozorima i nišama za skulpture, sazdan je od poznatih borominijevskih motiva, ali iznad njega ulazimo u carstvo čiste iluzije. Unutrašnje lice kupole na crkvi San Karlo ale Kvatro Fontane još je uvek prepoznatljivo (vidi sl. 743), mada je dematerijalizovano zbog svetlosti i mreže čudesnih kaseta. Ali ovde se površina potpuno



749. Gvarino Gvarini. Kupola kapele San Sudario (kapela Sv. pokrova), katedrala u Torinu. 1668–1694.



751. Drvena kupola džamije Ulu, Erzerum, turska Jermenija. Oko 1150.



750. Plan kapele Sv. pokrova i kupole

izgubila u lavirintu segmentnih rebara i najednom se nalazimo zagledani u veliki kaleidoskop. Iznad ovog naoko beskrajnog levka lebdi golub Svetog duha unutar sjajne dvanaestokrake zvezde.

Koliko je nama poznato, u istoriji umetnosti zabeleženo je da postoji samo još jedna slična kupola, i to ona na džamiji Ulu u Erzerumu u turskoj Jermeniji, sagrađena 1150. godine (sl. 751). Da li je Gvarini mogao da zna za tu kupolu? Ili je tako veliku sličnost postigao pukim slučajem? Gvarinijeva kupola zadržala je staro simbolično značenje nebeskog svoda (vidi str. 436–437; sl. 572–574), ali je objektivna harmonija renesanse ovde postala subjektivna, pružajući nam neodoljiv doživljaj beskonačnosti. Ako Borominijev stil povremeno pokazuje sintezu gotike i renesanse, Gvarini je taj koji čini sledeći, odlučan korak. U svojim teorijskim zapisima Gvarini suprotstavlja „muskuloznu" arhitekturu klasika s arhitekturom gotičkih crkava koje, čini se, samo neko čudo održava uspravnim, izražavajući pri tom jednako divljenje i prema jednom i prema drugom. Taj stav potpuno odgovara njegovom radu u praksi. Služeći se najnaprednijim matematičkim tehnikama svog vremena, on je stvorio arhitektonska čuda veća čak i od naoko bestežinskih gotičkih građevina.

SKULPTURA U ITALIJI

Đanlorenca Berninija već poznajemo kao arhitektu, pa je vreme da ga upoznamo i kao skulptora, mada ta dva aspekta u njegovom delu nisu nikad udaljena jedan od drugog. Kao i u tabernaklu za crkvu sv. Petra (vidi sl. 740), često se može uočiti snažna veza između Berninijeve i helenističke skulpture. Ako uporedimo Berninijevog *Davida* (sl. 752) s Mikelanđelovim (vidi sl. 607) i zapitamo se koji je od njih bliži pergamonskom frizu ili *Laokoonovoj grupi* (vidi sl. 213 i 215), sigurno ćemo svoj glas dati Berniniju. Njegovoj skulpturi i helenističkim delima zajednički je onaj sklad tela i duha, pokreta i emocije, koji je Mikelanđelo tako upadljivo izbegavao. To ne znači da je Bernini klasičniji od Mikelanđela, već više upućuje na činjenicu da su i barok i visoka renesansa priznavali autoritet antičke umetnosti, ali je svako od ta dva razdoblja nalazilo nadahnuće u nekom drugom vidu antike.

Međutim, Berninijev *David* očigledno ni u kom smislu nije odjek *Laokoonove grupe.* Ono što ga čini baroknim jeste nagovešteno prisustvo Golijata. Za razliku od ranijih statua Davida, Berninijev nije zamišljen kao samostalan lik nego kao polovina jednog para, a njegova akcija usredsređena je na protivnika. Da li je Bernini planirao da statuom Golijata dopuni grupu, pitamo se? On to nikada nije učinio, jer nam sam *David* dovoljno jasno kazuje gde *on* vidi neprijatelja. Stoga je prostor između Davida i njegovog nevidljivog protivnika nabijen snagom – on „pripada" statui.



752. Đanlorenco Bernini. *David*, 1623. Mermer, prirodna veličina. Galerija Borgeze, Rim

Na primeru Berninijevog *Davida* jasno vidimo po čemu se skulptura baroka razlikuje od skulpture prethodna dva stoleća: po novoj, aktivnoj povezanosti s prostorom u koji je smeštena. Ona odbacuje samodovoljnost radi iluzije o prisutnosti osoba ili sila koje nagoveštava ponašanje lika. Budući da često sugeriše „nevidljivu dopunu" (poput Golijata kod Berninijevog *Davida*), barokna skulptura deluje kao proboj jer se upušta u slikarske efekte koji su se tradicionalno nalazili van domena skulpture. Ovakvo nabijanje prostora aktivnom energijom predstavlja ključno obeležje celokupne barokne umetnosti. Karavađo je to postigao na svom *Sv. Mateju* uz pomoć jednog fokusiranog zraka svetlosti. Zaista, barokna umetnost ne priznaje oštru razliku između skulpture i slikarstva. A kao što smo videli, i jedno i drugo mogu da budu u sadejstvu s arhitekturom i da tako čine složenu iluziju, poput scenografije u pozorištu.

Bernini, koji se strastveno zanimao za pozorište, bio je najbolji kad je mogao na taj način da poveže graditeljstvo, skulpturu i slikarstvo. Najbolji primer takvog stila je njegovo remek-delo, kapela Kornaro u crkvi Santa Marija dela Vitorija, u kojoj se nalazi i poznata grupa nazvana *Zanos sv. Tereze* (sl. 753). Tereza Avilska, jedna od velikih svetica protivreformacije (vidi str. 548), opisala je kako joj je anđeo probo srce plamenom zlatnom strelom: „Bol je bio tako jak da sam vrisnula; ali sam istovremeno osetila takvo beskrajno blaženstvo da sam poželela da bol potraje večno. Nije to bio fizički nego duševni bol, mada je u izvesnoj meri obuzeo i telo. Bilo je to najslađe milovanje duše od Boga."

Bernini je taj vizionarski doživljaj predstavio tako čulno stvarnim kao što su Kоređovi *Jupiter i Jo* (vidi sl. 655). Anđeo se u nekom drugom kontekstu ne bi razlikovao od Kupidona, a zanos svetice opipljivo je telesan. Ali ta dva

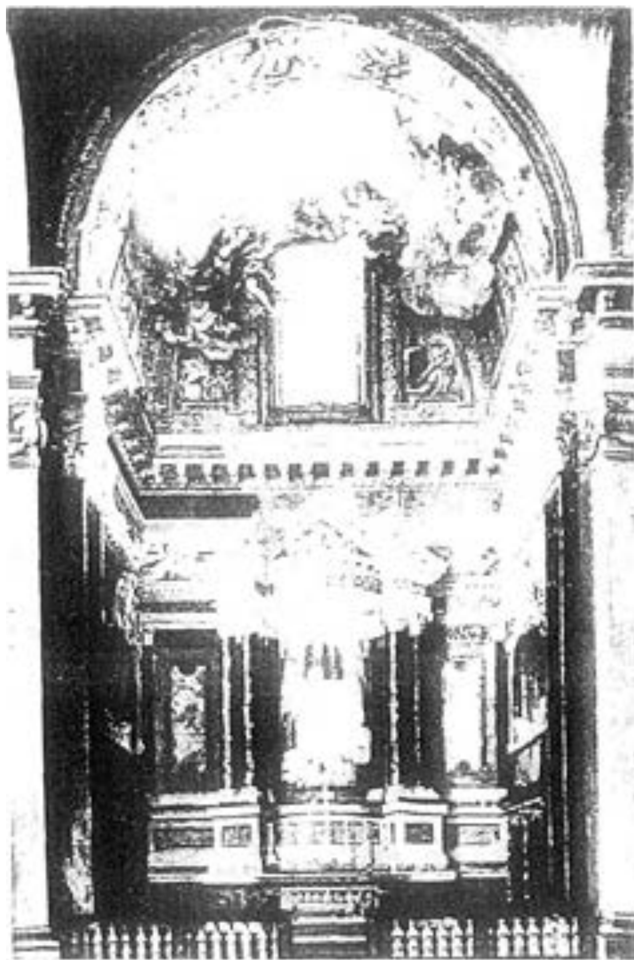


753. Đanlorenco Bernini. *Zanos sv. Tereze.* 1645–1652. Mermer, prirodna veličina.
Kapela Kornaro, crkva Santa Marija dela Vitorija, Rim

lika, na oblaku koji lebdi, osvetljena su (iz skrivenog prozora iznad njih) na takav način da izgledaju gotovo dematerijalizovani u svojoj bleštavoj belini. Posmatrač ih doživljava kao da je reč o priviđenjima. Ovde „nevidljivu dopunu" – manje specifičnu nego Davidovu, ali jednako tako značajnu – predstavlja ona snaga koja nosi likove prema nebu, izazivajući pri tom treperenje njihovih draperija. Božansku prirodu ove energije odaju zlatni zraci koji se spuštaju iz izvora visoko iznad oltara. Na iluzionističkoj fresci Gvidebalda Abatinija, na svodu iste kapele, nebeska slava otkriva se kao blistavi nalet svetlosti iz koje se strmoglavljuje mnoštvo anđela koji kliču (sl. 754). Upravo ta nebeska „eksplozija" daje snagu ubodima anđeoske strele i zanos svetice čine verodostojnim.

Da bi dopunio iluziju, Bernini čak dograđuje i gledalište za svoju „pozornicu". Na stranama kapele nalaze se balkoni koji nalikuju ložama u pozorištu, a na njima vidimo figure u mermeru, članove porodice Kornaro, koji takođe prisustvuju trenutku zanosa. Prostor u kome su oni i mi gledaoci jedan je isti, te tako čini deo svakodnevne stvarnosti, dok se *Zanos*, smešten u ograđenu nišu, zbiva u prostoru koji je stvaran, ali van našeg domašaja. Najzad, freska na tavanici predstavlja beskrajan, nedokučiv prostor neba. Prisetimo se kako *Sahrana grofa Orgaza* i njen okvir takođe čine celinu koja obuhvata tri vida stvarnosti (vidi str. 492). Pa ipak, postoji duboka razlika između dve kapele. El Grekov manirizam evocira nadzemaljsku viziju u kojoj je samo kamena oplata na sarkofagu „stvarna", za razliku od Berninijeve barokne teatralnosti gde se razlika gotovo potpuno gubi. Bilo bi i suviše jednostavno odbaciti *Zanos sv. Tereze* kao površno i melodramsko razmetanje, jer je i Bernini bio pobožan katolik koji je verovao (kao i Mikelanđelo) da svoje nadahnuće prima direktno od Boga. Poput *Duhovnih vežbi sv. Ignacija*, koje je Bernini praktikovao, i njegove religiozne skulpture rađene su s namerom da posmatraču pomognu da ostvari potpuno poistovećivanje s natprirodnim događajima snažno delujući na njegova čula.

Berninijeva dela duboko su ukorenjena u renesansnom humanizmu i teoriji. U njegovoj skulpturi središnju ulogu u buđenju emocija imaju pokret i izraz lica. Mada ništa manje značajna za renesansu (uporedi Leonarda), ova sredstva imaju prividnu neusiljenost koja u Berninijevim rukama uopšte ne izgleda klasično. Međutim, on se uglavnom držao pravila *decoruma* i veoma pomno proračunavao ciljeve koje je hteo da postigne, varirajući ih u skladu s temom. Za razliku od Nikole Pusena (koga je cenio), Bernini je to činio ne toliko zbog jasnoće svojih zamisli koliko zbog izražajnog cilja. I njihovi pristupi takođe su bili dijametralno suprotni. Berniniju je antička umetnost služila samo kao polazište za sopstvenu plodnu domišljatost, dok je klasicistima poput Pusena ona pružila referentnu tačku koja je imala ulogu uzora za poređenje. Pa ipak, karakteristično je za protivrečnosti baroka to što su Berninijeve teorije bile mnogo ortodoksnije od njegove umetnosti. Kao veliki poštovalac Anibalea Karačija on se često stavljao na stranu klasične umetnosti, a protiv svojih kolega umetnika visokog baroka. Tako je, na primer, napao Pjetra da Kortonu, uprkos činjenici što njihova dela imaju mnogo zajedničkih crta. Na to ga je možda podstakla profesionalna ljubomora: Kortona je, kao i Rafael pre njega, takođe dao značajan doprinos arhitekturi i na tom je području bio Berninijev suparnik.



754. *Kapela Kornaro*, slika iz osamnaestog veka. Državni muzej, Šverin, Nemačka

ALGARDI. Ironična je činjenica da je Kortona bio najbliži prijatelj skulptora Alesandra Algardija (1596–1654), koji se smatra vodećim klasičnim skulptorom italijanskog baroka i po veštini jedinim ozbiljnim konkurentom Berniniju. *Papa Lav I proteruje Atilu* (sl. 755), delo izvedeno dok je menjao Berninija u radu na papskom dvoru, predstavlja Algardijev glavni doprinos jer uvodi novu vrstu visokog reljefa, koji će ubrzo steći veliku popularnost. Reljef prikazuje poraz Huna 452. godine, sudbonosan događaj u ranoj istoriji hrišćanstva kad je njegov opstanak bio u pitanju. Sama tema ponovo oživljava nešto što nam je poznato iz antike: pobedu nad varvarskom silom (uporedi sl. 210), samo što sada pobeđuje crkva, a ne civilizacija.

Skulptura je naručena zato što je kondenzacija vlage prouzrokovana položajem u jednoj staroj kapiji sa svodom bazilike Sv. Petra onemogućila izradu slike. Nikada ranije nijedan italijanski skulptor nije pokušao da načini tako veliki reljef, visok gotovo 8,5 metara. Problemi koji su se pojavili zbog pokušaja da se jedna slikarska zamisao (koju je Rafael obradio u jednoj vatikanskoj *stanci*) prenese na reljef ovako divovskih razmera bili su zaista impresivni, pa ako Algardi i nije uspeo u rešavanju svakog detalja, njegovo



755. Alesandro Algardi. *Papa Lav I proteruje Atilu,* 1646. Mermer, 8,5 x 4,9 m. Bazilika sv. Petra, Vatikan

dostignuće u svakom slučaju je izvanredno. Varirajući dubinu klesanja on nas gotovo uverava da se prizor odvija u istom prostoru gde se i mi nalazimo. Likovi u prednjem planu toliko su samostalni i voluminozni da nam se čini kao da su udaljeni od pozadine. Kako bi utisak bio još naglašeniji pozornica na kojoj stoje izbačena je nekoliko stopa izvan okolne niše, pa izgleda kao da Atila juri prema nama u strahu i zapanjenosti, bežeći pred nebeskim priviđenjem dvojice apostola koji brane veru. Rezultat je iznenađujuće uverljiv – i vizuelno i sadržajno.

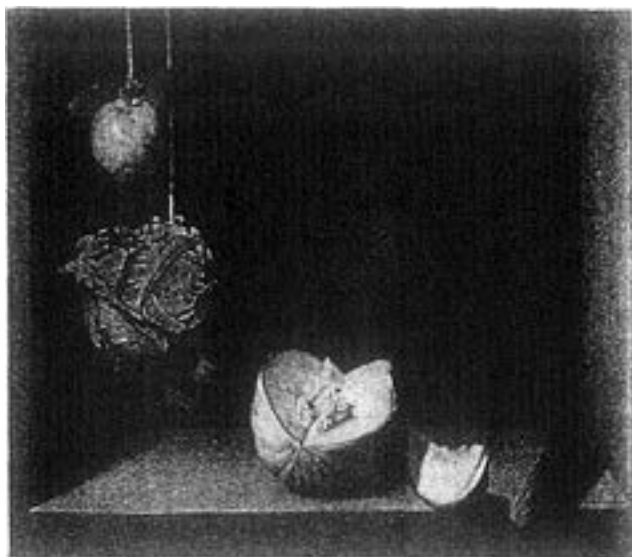
Takav iluzionizam, naravno, bitno je obeležje baroka. Barokna je i snažna drama koje se ne bi postideo ni sam Bernini, a koju pojačavaju iskrivljene poze i teatralni gestovi protagonista. Nema dvoumljenja da je Berninijev izvanredni genije ostavio trag i na Algardiju, koga možemo nazivati klasičarem jedino zbog toga što se pridržavao tri nivoa klesanja reljefa (plitkog, srednjeg i visokog, umesto neprestano promenljive dubine), što je više cenio frontalni prikaz gde god je to bilo moguće i zbog posebne uzdržanosti kad je bila reč o nekoj nasilnoj radnji, mada i tada samo u relativnom smislu. Očigledno je da zbog toga ne smemo nastojati na povlačenju oštre razlike između visokog baroka i baroknog klasicizma ni u slikarstvu ni i u skulpturi.

SLIKARSTVO U ŠPANIJI

Španija je tokom XVI veka, na vrhuncu svoje političke i ekonomske moći, dala velike svetitelje i književnike, ali ne i velike likovne umetnike. Čak se ni uticaj jednog El Greka nije pokazao dovoljno snažnim podsticajem za domaće talente. Razlog tome je činjenica što je Katolička crkva, glavni pokrovitelj umetnosti, bila vrlo konzervativna, dok su

španski dvor i većina plemića radije angažovali strane slikare, posebno Ticijana, pa tako domaći umetnici nisu bili naročito cenjeni. Zbog toga je glavni podsticaj dolazio iz Italije i Nizozemske.

SANČEZ KOTAN. Podstaknuti primerom Artsena i njegovih savremenika u Holandiji, španski umetnici počeli su da razvijaju sopstvene načine slikanja mrtve prirode devedesetih godina XVI veka. Izrazita obeležja ove tradicije vidimo na primeru (sl. 756) Huana Sančeza Kotana (1561–1627), koga danas pamtimo kao prvog i najistaknutijeg člana toledske škole slikara mrtve prirode. Za razliku od obilja izložene hrane ili luksuznih predmeta na slikama severnjačkih umetnika, kod njega nalazimo red i strogu jednostavnost koje naslikanom voću i povrću daje nov kontekst. Oni su tako promišljeno raspoređeni da se moramo zapitati kakvo li je simbolično značenje umetnik time želeo da prenese? Suprotstavljanje jarke sunčeve svetlosti i neprobojne tame, brižljivog realizma i sažete, gotovo apstraktne forme stvara nezaboravne slike na kojima čak i ovo skromno voće i povrće postaje uzvišeni primerak božjeg dela.



756. Huan Sančez Kotan. *Dunja, kupus, dinja i krastavac.* Oko 1602. Ulje na platnu, 68,8 x 84,4 cm. Muzej umetnosti, San Dijego
Poklon gdica Ane R. i Ami Patnam

Mada se verovatno služio savremenim severnoitalijanskim slikama kao polazištem, Kotanove mrtve prirode prizivaju u sećanje Karavađa čiji uticaj na špansku umetnost, međutim, nalazimo tek znatno kasnije. Ne znamo tačno kako se Karavađov uticaj prenosio. Po svoj prilici za to je zaslužan Napulj u koji je Karavađo pobegao, a koji je tada bio pod španskom vlašću. Karavađov glavni tamošnji sledbenik bio je Hose de Ribera (vidi str. 551), ali se malo zna o njegovom delovanju pre 1625. godine da bismo pronašli tragove njegovog uticaja na ranu špansku baroknu umetnost u detaljima. Bilo kako bilo, Karavađov uticaj posebno se osetio u Sevilji, zavičaju najvažnijih španskih baroknih slikara pre 1640. godine.

VELASKEZ. Dijego Velaskez (1599–1660) slikao je po uzoru na Karavađa tokom svojih ranih godina u Sevilji. U središtu njegovog interesovanja u to vreme bili su prizori u kojima ljudi jedu i piju, a ne religiozne teme. Poznate pod imenom *bodegónes*, takve slike bile su izrazito španske kopije holandskih scena iz svakodnevnog života jer su nastale po uzoru na slike koje su u Španiju doneli gostujući flamanski umetnici početkom XVII veka. *Vodonoša iz Sevilje*

Barokno pozorište u Italiji i Španiji

Osim opere, najomiljeniji oblik italijanskog pozorišta u XVII veku bila je *commedia dell'arte.* Svoj uspon doživela je posle 1570, kad je počela da opada popularnost pisane farse iz ranijeg XVI veka. *Commedia* se zatim brzo proširila Evropom, i to naročito u Francuskoj. Njeni glumci improvizovali su svoje dijaloge na osnovu grubih obrisa priče, glumeći uloge uobičajenih tipskih likova kao što su nevina mlada devojka, osiromašeni mladić, razmetljivi kapetan i pedantni lekar, koji su se pojavljivali u prastarim scenarijima o ljubavi i spletkama. Komični likovi bili su prepredene sluge, često zvane *zanni* („zan(i)" na venecijanskom narečju – iz čega je izvedena engleska reč *zany* – lakrdijaš), koji su uveseljavali publiku nadmudrujući svoje gospodare i ostale predstavnike vlasti. Najpoznatiji *zanni* bili su *arlechino* (arlekin), *mezzetin* i *pulcinello*, čije su se ime i veliki nos održali do XX veka u liku Puncha (lutka grbavca kukastog nosa) zahvaljujući lutkarskim predstavama o njemu i lutki Džudi. Italijanska *commedia* bila je izvor i za modernu 'slapstick' komediju i burlesku. Njen uspeh zavisio je od poistovećivanja glumaca s ulogama koje su retko kad menjali, osim u poznim godinama, pa su postajali jedna te ista osoba u životu i u umetnosti. Iako je *commedia dell'arte* ostala popularna 200 godina, doba njenog procvata trajalo je do 1650. godine, kada je njena kreativnost počela da bledi.

Za vreme vladavine Filipa III i Filipa IV, XVII vek bio je zlatno doba pozorišta i umetnosti u Španiji. Ono je započelo oko 1580. godine pozorišnim komadima Huana de la Kueve (oko 1543–1610) i Migela de Servantesa (1547–1616), pisca *Don Kihota*, ali je najveći dramski pisac bio Lope de Vega (1562–1635), koji je tvrdio da je napisao više od 1200 drama i komedija. Zahvaljujući kombinaciji svetovnog i religijskog, Vegino delo odražava karakter i društveni poredak Španije prikazan često u suprotstavljenim zahtevima ljubavi, časti, crkve i odgovornosti među različitim društvenim slojevima. Zapleti su napeti, a jezik tečan, dok su likovi prilično konvencionalni zato što se povode za ustaljenim pravilima ponašanja. Tirso de Molina (1580–1648), član crkvenog reda milosrdne braće, bio je takođe plodan pisac: on je tvrdio da je napisao 300 pozorišnih komada do 1621. godine, od kojih je 80 preživelo, mada je uglavnom poznat po tome što je svojim komadom *Šaljivdžija iz Sevilje* uveo legendu o Don Huanu. Vegin naslednik, Pedro Kalderon de la Barka (1600–1681), pisao je uglavnom komedije *mača-i-ogrtača* za dvor na kome je služio kao majstor ceremonija i religiozne drame (nazvane *autos sacramentales*) pošto se zamonašio pred kraj života. Obe vrste komedija izvodile su se čitav vek na dvoru i u javnim pozorištima, i to zahvaljujući profesionalnim glumcima koje su angažovale lokalne gradske vlasti.



757. Dijego Velaskez. *Vodonoša iz Sevilje.* Oko 1619. Ulje na platnu, 105,3 x 80 cm. Muzej Velington, London



758. Dijego Velaskez. *Papa Inokentije X*, 1650. Ulje na platnu, 139,7 x 115 cm. Galerija Dorija Pamfili, Rim

(sl. 757), delo koje je Velaskez naslikao kad mu je bilo dvadeset godina pod očiglednim Riberinim uticajem, već pokazuje njegov genije. Snaga kojom je zapazio individualni karakter i dostojanstvo daje ovom prizoru iz svakodnevnog života uzvišen duh jednog obreda – i to možda s razlogom, jer se prizor odnosi na napajanje žednog, jedno od sedam dela hrišćanskog milosrđa, veoma omiljene teme među Karavađovim sledbenicima u to doba.

Nekoliko godina kasnije Velaskez je postao dvorski slikar Filipa IV koji je vladao od 1621. do 1665. godine, a taj period je važan za slikarstvo u Španiji. Za to je uveliko zaslužan vojvoda Olivares koji je vratio veliki deo španskog bogatstva i koji je podržavao ambiciozni program pokroviteljstva umetnosti čime bi se ovekovečila veličina monarhije. Posle preseljenja u Madrid Velaskez je brzo potisnuo osrednje slikare iz Firence koji su uživali naklonost Filipa III i njegovog ministra, vojvode iz Lerme. Kao savršen dvorjanin, umetnik je ubrzo postao kraljev miljenik i služio mu je kao glavni dvorski upravitelj. Velaskez je proveo ostatak života u Madridu, slikajući uglavnom portrete kraljevske porodice. Na ranim slikama s dvora još uvek se može videti precizno razdvajanje svetlosti i senke i jasni obrisi iz njegovog seviljskog razdoblja, ali je krajem dvadesetih godina XVII veka njegovo delo dobilo novu rečitost i bogatstvo.

Prilikom svoje posete španskom kraljevskom dvoru za vreme jedne diplomatske misije 1628. godine flamanski slikar Rubens (vidi str. 574) pomogao je Velaskezu da otkrije lepotu brojnih Ticijanovih slika u kraljevoj zbirci. Veličanstveni portret pape Inokentija X (sl. 758, naslikan 1650. godine prilikom Velaskezove posete Italiji, rađen je s namerom da podseti na veliku tradiciju Rafaelovih papskih portreta, ali lakoća kojom slikar koristi slikarsku četkicu i jarke boje potiče od Ticijana (uporedi sl. 629 i 635). Prodoran pogled portretisanog, oštro usredsređen na posmatrača, upućuje na strastvenu i snažnu ličnost, tipičnu za barok.

Velaskezova slika *Mlade plemkinje* (sl. 759) najpotpunije predstavlja njegov zreli stil. Istovremeno i grupni portret i žanr-scena, ona bi mogla da dobije podnaslov „umetnik u ateljeu", jer Velaskez prikazuje i sebe kako radi na ogromnom platnu. U središtu se nalazi mala princeza Margarita koja mu je upravo pozirala, okružena svojim prijateljicama i dvorkinjama. Lica njenih roditelja, kralja i kraljice, vide se u ogledalu na zidu u dnu dvorane. Oni upravo ulaze u prostoriju kako bi videli taj prizor kao i mi. Njihovim prisustvom ovo platno veliča Velaskezov status dvorskog slikara i nosioca viteškog reda sv. Jakova, čiji crveni krst umetnik s ponosom nosi preko tunike.



759. Dijego Velaskez. *Mlade plemkinje (Las Meniñas)*, 1656. Ulje na platnu, 320 x 270 cm. Prado, Madrid

Mlade plemkinje odaju Velaskezovu očaranost svetlošću – na njoj su različite vrste neposredne i odražene svetlosti gotovo bezgranične. Umetnik nas poziva da uporedimo prizor iz ogledala sa slikama na istom zidu i sa „slikom" muškarca na ulazu u sobu. Iako svetlost koja prodire sa strane i jaki kontrasti svetla i tame i dalje upućuju na Karavađov uticaj, Velaskezova tehnika slikanja je raznolikija i istančanija, s nežnim, prozračnim lazurnim premazima koji ističu impast najosvetljenijih površina. Jarke boje odlikuju se venecijanskom punoćom, ali je upotreba slikarske četkice brzim potezima još slobodnija nego kod Ticijana. Velaskeza su više zanimale optičke nego metafizičke tajne svetlosti i on je u njih prodro dublje nego ijedan slikar njegovog doba. Njegov cilj je da pokaže širenje svetlosti i bes-



760. Fransisko de Zurbaran. *Sv. Serapion*, 1628. Ulje na platnu, 120,7 x 104,1 cm. Vodzvort Ateneum, Hartford, Konektikat
Zbirka Ele Galup Samner i Meri Karlin Samner



761. Bartolomeo Esteban Muriljo. *Bogorodica s detetom.* Oko 1675–1680. Ulje na platnu, 165,7 x 109,2 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Fondacija Rodžers, 1943.

krajan niz varijanti njenog delovanja na oblik i boju. Za Velaskeza, kao i za Jana Vermera u Holandiji (vidi str. 592), svetlost stvara vidljivi svet. Velaskez nije mogao da poznaje Vermerovo delo, jer je ovaj tada imao samo dvadeset i četiri godine, ali je mogao da poznaje žanr-scene starijih holandskih majstora. Posmatrajući slobodne, brze poteze četkicom na slici *Mlade plemkinje*, pitamo se da li je mogao poznavati dela Fransa Halsa (uporedi sl. 772). Međutim, za razliku od Halsa, Velaskeza ne zanima hvatanje vremena u letu, iako postiže utisak prolaznosti; njegov cilj je da zaustavi neki trenutak u njegovoj neprolaznosti i tako pretvori atelje u idealan prostor koji govori o njegovom uzvišenom položaju umetnika.

ZURBARAN. Fransisko de Zurbaran (1598–1664) izdvaja se od ostalih seviljskih slikara svojom neusiljenom snagom. Najznačajnija dela ovog umetnika rađena su za manastirske redove, pa su shodno tome ispunjena asketskom pobožnošću koja je jedinstveno španska. Njegova slika *Sv. Serapion* (sl. 760) prikazuje jednog od prvih pripadnika Reda milosrdne braće koga su gusari okrutno ubili 1240. godine, a proglašen je svecem samo stotinu godina posle nastanka ove slike. Ovo platno, kao što mu i priliči, postavljeno je kao sveta slika u pogrebnoj kapeli Reda koja je izvorno bila posvećena samopregoru.

Zurbaranova slika podseća nas na Karavađovog *Davida s Golijatovom glavom* (vidi sl. 12) jer obe prikazuju tri četvrt veličine jednog jedinog lika u prirodnoj veličini. Samo, Zurbaranov svetac je u isti mah i junak i mučenik, a posmatrač gleda u ubijenog kaluđera s mešavinom saosećanja i strahopoštovanja. Jak kontrast između bele odeće i tamne pozadine daje nepomičnom liku pojačanu ekspresivnost i vizuelnu prisutnost. Likovna i duhovna čistota postaju jedno. Prigušeni mir stvara osećanje strahopoštovanja koji neutrališe doslovni realizam, tako da se poistovećujemo sa snagom vere sv. Serapiona, a ne s njegovom fizičkom patnjom. Odsustvo retoričkog patosa čini ovu večnu sliku vrlo dirljivom. (Vidi Primarne izvore, br. 70, str. 640.)

MURILJO. Delo Bartolomea Estebana Murilja (1617–1682), koji je nasledio Zurbarana na mestu vodećeg slikara u Sevilji, najpristupačnije je i najviše kosmopolitsko od svih španskih umetnika. Zbog toga je on silno uticao na nebrojene sledbenike, čije su blede imitacije samo zasenile njegova dela. Sam je učio od severnjačkih umetnika, uključujući Rubensa i Rembranta, i od Italijana poput Renija i Gverčina. *Bogorodica s detetom* na slici 761 spaja sve ove uticaje, a pri tom ipak zadržava svoj nezamenljivi španski karakter. Prodorna izražajnost lica postiže blag patos koji Zurbaranovoj pobožnosti daruje izrazitu privlačnost. Osim što odražava promene do kojih je došlo u verskoj praksi, na njegovu umetnost treba gledati kao na pokušaj da se udahne nov život u standardne pobožne prizore, koji su u rukama manje umešnih slikara bili svedeni na šablonsko ponavljanje. Izvanredna istančanost kojom Muriljo koristi četkicu i prefinjenost njegovog kolorita upućuju na Velaskesov uticaj. Isto tako uočljiv je i njegov dug velikim flamanskim slikarima Rubensu i Van Dajku (vidi sl. 766).

SEDMO POGLAVLJE



BAROK U FLANDRIJI I HOLANDIJI

Godine 1581. šest severnih nizozemskih provincija, predvođenih Viljemom I Ćutljivim, grofom iz Nasaua i oranskim vojvodom, proglasilo je otcepljenje od Španije, dokrajčivši time pobunu koja je započela petnaest godina ranije protiv katoličanstva i pokušaja Filipa II da ograniči lokalnu vlast. Južne pokrajine su, pod nazivom Flandrija (danas podeljene između Francuske i Belgije), ubrzo vraćene; ali Ujedinjene provincije (današnja Holandija) nakon dugotrajnih borbi stekle su autonomiju priznatu primirjem potpisanim 1609. godine. Mada su sukobi ponovo izbili 1621. godine, nezavisnost Holanđana potvrđena je Vestfalskim mirom 1648. godine, čime je završen Tridesetogodišnji rat.

Podela Nizozemske imala je različite posledice na ekonomiju, društvenu strukturu, kulturu i religiju severa i juga. Nizozemska vodeća luka Antverpen izgubila je polovinu stanovnika pošto je grad opustošila španska vojska 1576. godine. Iako je sedište vlade bilo u Briselu, Antverpen je postupno vratio status trgovačkog i umetničkog središta i držao ga sve dok reka Šelda, koja se uliva u njegovu luku i koja je povremeno tokom rata bila zatvorena, nije sasvim zatvorena za brodove u skladu s Vestfalskim mirom, čime je u iduća dva veka bila onemogućena trgovina. Budući da su Flandrijom i dalje vladali španski kraljevski namesnici koji su bili revnosni katolici i smatrali su se braniocima prave vere, flandrijski umetnici uglavnom su se oslanjali na narudžbine crkve i države, premda su važni bili i pokrovitelji umetnosti među plemstvom i imućnim trgovcima.

Nasuprot tome, Holandija se ponosila svojom teško stečenom slobodom. Dok su kulturne veze s Flandrijom i dalje ostale jake, nekoliko je činilaca zaslužno za brz razvoj holandske umetničke tradicije. Za razliku od Flandrije, u kojoj se sveukupna umetnička aktivnost širila iz Antverpena, Holandija je imala čitav niz uspešnih lokalnih škola. Osim u Amsterdamu, trgovačkoj prestonici, značajne grupe slikara nalazimo u Harlemu, Utrehtu, Lajdenu, Delftu i ostalim gradovima. Zato nije čudo što nam iz Holandije dolazi vrlo raznoliko mnoštvo umetnika i stilova.

Novi narod čine trgovci, zemljoradnici i moreplovci, a njihova vera je reformisani protestantizam koji je bio ikonoboračkog karaktera. Zbog toga holandski umetnici nisu dobijali velike narudžbine pod pokroviteljstvom crkve i države, kakve su bile dostupne u svim katoličkim zemljama. Mada su gradske vlasti i udruženja građana donekle osiguravali pokroviteljstvo nad umetnošću, njihove narudžbine ipak su bile ograničene, pa je tako privatni kolekcionar postao glavni izvor zarade slikarima. Ovakvi uslovi donekle su postojali i ranije (vidi str. 540), ali se njihove posledice mogu shvatiti tek posle 1600. godine. Zbog toga stvaralaštvo nije bilo u stagnaciji. Naprotiv, obične ljude spopala je takva nezasita glad za slikama da je čitavu zemlju zahvatila neka vrsta kolekcionarske groznice. Prilikom svoje posete Holandiji 1641. godine Džon Evelin primećuje u svom dnevniku kako je „sasvim uobičajena stvar da neki zemljoradnik potroši dve ili tri hiljade funti na ovu robu. Njihove kuće prepune su slika koje oni na svojim sajmovima prodaju ostvarujući veliku zaradu". Kolekcionarska groznica u Holandiji sedamnaestog veka izazvala je provalu slikarskih talenata koja se može uporediti samo s Firencom u ranoj renesansi. Slike su postale potrošno dobro, a trgovanje umetničkim delima teklo je prema zakonu ponude i potražnje. Brojni umetnici radije su stvarali za tržište nego za pojedine pokrovitelje. Slikarstvu ih je privukla nada u uspeh koji je često izostajao, pa su i najveći majstori katkad bili u teškom materijalnom položaju. (Nije bilo neobično da umetnik drži krčmu ili vodi neki mali dodatni posao.) Uprkos tome oni su preživljavali – manje obezbeđeni, ali slobodniji.



762. Peter Paul Rubens. *Podizanje krsta.* 1609–1610. Središnji deo triptiha. 4,6 x 3,4 m. Katedrala u Antverpenu

FLANDRIJA

RUBENS. Iako je potekao iz Rima, barokni stil ubrzo je postao međunarodni. Veliki flamanski slikar Peter Paul Rubens (1577–1640) zauzima vrlo važno mesto u ovom procesu. Moglo bi se reći da je on dovršio ono što je Direr započeo sto godina ranije, a to je rušenje umetničkih granica između severa i juga. Rubensov otac bio je ugledan antverpenski protestant koji je pobegao u Nemačku da bi izbegao španske progone u ratu za nezavisnost (vidi str. 539). Porodica se vratila u Antverpen posle njegove smrti, kad je Peteru Paulu bilo deset godina. Dečak je postao pobožni katolik. Rubens je učio od domaćih slikara, a postao je majstor 1598. godine. Međutim, svoj lični stil razvio je tek kad je, dve godine posle toga, otputovao u Italiju.

Za osam godina provedenih na jugu upijao je italijansku tradiciju temeljnije od bilo kog drugog umetnika sa severa pre njega, revnosno proučavajući antičku skulpturu, remek-dela visoke renesanse (vidi njegov sjajni crtež načinjen po uzoru na Leonardovu *Bitku kod Angijarija*, sl. 597) i dela Karavađa i Anibalea Karačija. Rubens se sasvim ravnopravno takmičio s najboljim Italijanima svog vremena i mogao je da izgradi uspešnu karijeru u Italiji. Kada se zbog majčine bolesti 1608. godine vratio u Flandriju mislio je da će ta poseta biti kratka. Tada mu je ponuđena posebna služba da kao dvorski slikar radi za španskog regenta, što mu je omogućilo da u Antverpenu otvori radionicu oslobođenu od gradskih poreza i esnafskih propisa. Rubens je prihvatio ono najbolje iz oba sveta. Poput Jana van Ajka pre njega (vidi str. 506), i on je na dvoru bio cenjen ne samo kao umetnik nego i kao poverljiv savetnik i izaslanik. Diplomatska putovanja otvorila su mu vrata kraljevskih palata velikih sila gde je prodavao svoje slike i dobijao narudžbine za nove. Zahvaljujući sve većem broju pomoćnika i saradnika mogao je da preuzima velike poslove za grad Antverpen, crkvu i privatne pokrovitelje.

Svojim životom Rubens otelovljuje ekstrovertni barokni ideal velikog umetnika kome je ceo svet pozornica. S jedne strane bio je vrlo pobožan, a s druge svetski čovek koji je uspeo na svim područjima svog delovanja zahvaljujući svom karakteru i umeću. Rubens je razrešio protivrečnosti svog doba uz pomoć humanizma, tog jedinstva vere i učenosti koji su podjednako napadali i reformacija i protivreformacija. Na svojim slikama pomirio je naoko nespojive suprotnosti. Njegov snažni intelekt i vitalnost omogućili su mu da sintetizuje sve svoje izvore u jedinstven stil koji ujedinjuje prirodno i natprirodno, stvarnost i maštu, učenost i duhovnost. Tako su njegova epska platna odredila raspon i stil slikarstva visokog baroka. Ona poseduju naoko neizmernu snagu i domišljatost, i poput njegovih herojskih nagih tela, pokazuju život u svoj punoći. Prikazivanje ovako uzvišenog postojanja zahtevalo je šire područje kakvo je mogla da pruži jedino barokna teatralnost, i to u najboljem smislu te reči, pa se Rubensov smisao za dramu razvijao istom brzinom kao i Berninijev. Istovremeno je mogao da bude i humaniji od svih umetnika.



763. Peter Paul Rubens. *Marija de Mediči, francuska kraljica, iskrcava se u Marselju.* 1622–1623. Ulje na drvenoj ploči, 63,5 x 50,3 cm. Stara pinakoteka, Minhen

Podizanje krsta (sl. 762), prva velika oltarska slika koju je naslikao posle povratka u Antverpen, sasvim jasno pokazuje koliko Rubens duguje italijanskoj umetnosti. Mišićavi likovi, oblikovani tako da pokažu svoju telesnu snagu i strasno osećanje, podsećaju na svod Sikstinske kapele i na Galeriju Farneze, dok osvetljenje upućuje na Karavađov uticaj.

Uprkos tome slika duguje veliki deo uspeha izvanrednom Rubensovom umeću spajanja italijanskih uticaja i holandskih zamisli, usklađujući ih tokom slikarskog postupka. Ova kompozicija smelija je po opsegu i zamisli nego ijedno ranije severnjačko delo, pa ipak je nezamisliva bez Van der Vajdenovog *Skidanja s krsta* (vidi sl. 679). Rubens je u jednakoj meri i istančani flamanski realista u pojedinostima kao što su lišće, oklop vojnika i pas kovrdžave dlake u prednjem planu. Ti raznoliki elementi, povezani nenadmašnim majstorstvom, čine celinu izvanrednog dramskog naboja. Nestabilna piramida tela koja se nesigurno ljulja, probija granice okvira na tipično barokni način, pa se posmatraču čini kao da i on učestvuje u radnji.

Između 1620. i 1630. godine Rubensov dinamični stil dostigao je vrhunac u ogromnim dekorativnim projektima za crkve i palate. Najpoznatiji od njih je ciklus u Luksemburškoj palati u Parizu, posvećen životu Marije de Mediči, udovice Anrija IV i majke Luja XIII. Naša slika prikazuje umetnikovu skicu u ulju za jednu epizodu, dolazak mlade kraljice u Marselj (sl. 763). Od te ne baš naročito uzbudljive teme Rubens je načinio spektakl neviđenog sjaja. Dok Marija de Mediči silazi niz pokretni most, Slava leti iznad nje i svira trijumfalnu muziku na dve trube, a Neptun izlazi iz mora sa svojim pratiljama ribljih repova. Pošto su čuvali kraljicu na putovanju, oni se vesele njenom srećnom dolasku. Ovde sve pulsira u uskovitlanom pokretu: nebo i zemlja, istorija i alegorija – čak i crtanje i slikanje, jer je Rubens koristio ovakve skice u ulju kao pripremu za svoje kompozicije. Za razliku od ranijih umetnika, on je više voleo da skicira svoje slike služeći se govorom svetlosti i boje od samog početka. (Većinu njegovih crteža čine studije figura ili skice portreta.) Ta sjedinjena vizija, koju su veliki Venecijanci nagovestili, ali nikad je nisu dovršili, bila je Rubensovo najdragocenije nasleđe budućim slikarima.

Oko 1630. godine uzburkana dramatičnost Rubensovih dotadašnjih dela menja se u pozni stil lirske nežnosti, nadahnute Ticijanom, čija je dela Rubens iznova otkrio u kraljevskoj palati prilikom svoje posete Madridu. *Vrt ljubavi* (sl. 764), jedan je od rezultata tog susreta, jednako je blistav danak životnim slastima kao što su to Ticijanove *Bahanalije* (vidi sl. 632). Ali Rubensovi likovi koji slave pripadaju sadašnjosti, a ne zlatnom razdoblju prošlosti, iako ih opsedaju rojevi razigranih kupidona. Da bismo shvatili umetnikovu nameru, najpre nam mora biti jasno da se ova tema, vrt ljubavi, javlja u severnjačkom slikarstvu još od dvorskog stila internacionalne gotike. Međutim, ranije verzije bile su samo žanr-prizori u kojima se vide grupe otmenih mladih ljubavnika u vrtu. Obogaćujući tu tradiciju Ticijanovom klasičnom mitologijom, Rubens je stvorio začaran svet u kome mit i stvarnost postaju jedno.

764. Peter Paul Rubens. *Vrt ljubavi.* Oko 1638. Ulje na platnu, 2 x 2,8 m. Prado, Madrid



765. Peter Paul Rubens. *Pejzaž s dvorcem Sten.* 1636. Ulje na drvetu, 1,34 x 2,36 m. Nacionalna galerija London

Reprodukovano ljubaznošću izvršitelja fondacije

Ovo delo bilo mu je sigurno posebno važno jer se upravo bio oženio prekrasnom šesnaestogodišnjom devojkom. (Prva supruga umrla mu je 1626.) Kupio je i letnjikovac, zamak Sten, i vodio lagodan život plemića. Ove promene pobudile su u njemu ponovno interesovanje za slikanje pejzaža, čime se ranije tek povremeno bavio. Ni ovde snaga njegovog genija nije ništa manja. Na *Pejzažu s dvorcem Sten* (sl. 765) veličanstveni otvoreni prostor pruža se pred lovcem i njegovim plenom u prednjem planu prema maglom obavijenim brežuljcima na horizontu. Kao slikar pejzaža, Rubens iznova stvara sintezu svojih severnjačkih i južnjačkih izvora, jer on je naslednik i Pitera Brojgela i Anibalea Karačija (uporedi sl. 716 i 731).



766. Antonis van Dajk. *Rinaldo i Armida.* 1629.
Ulje na platnu, 2,36 x 2,24 m. Baltimorski muzej umetnosti
Zbirka Jakoba Epstajna

VAN DAJK. Pored Rubensa, samo je još jedan umetnik flamanskog baroka stekao međunarodni ugled. Antonis van Dajk (1599–1641) bio je izuzetan među slikarima, čudo od deteta. Pre nego što je navršio dvadeset godina postao je Rubensov najcenjeniji pomoćnik. Ali i on je poput Rubensa razvio svoj zreli stil tek posle boravka u Italiji.

Rubensova dela zasenila su Van Dajkove slike sa istorijskim temama, mada su i one na svoj način važne. Van Dajk se pokazao najboljim u lirskim prizorima mitoloških ljubavi. Slika *Rinaldo i Armida* (sl. 766) obrađuje temu iz vrlo omiljenog speva Torkvata Tasa *Oslobođeni Jerusalim* (1581) koji govori o krstaškim ratovima. Ovaj spev podstakao je nastanak novog ideala, jednog unutrašnjeg sveta punog plemenitosti, širom Evrope i nadahnuo brojna umetnička dela. Slika prikazuje čarobnicu koja se zaljubljuje u hrišćanskog viteza koga je nameravala da ubije, a zapravo je predstava o engleskoj monarhiji za koju je i rađena. Protestant Čarls I oženio se katolikinjom Henrijetom Marijom, sestrom svog suparnika, francuskog kralja. Čarls je otkrio podudarnost u Tasovom epu: sebe je video kao uzornog vladara miroljubivog kraljevstva koje se moglo uporediti sa ostrvom sreće na koje je Armida dovela Rinalda. (Ironično je što je Čarlsova vladavina završena građanskim ratom i njegovim pogubljenjem 1649.) Van Dajk priča svoju priču o idealnoj ljubavi slikarskim govorom Ticijana i Veronezea, ali i lirskom nežnošću i likovnim bogatstvom na kojima bi mu pozavideo svaki venecijanski majstor. Slika je postigla takav uspeh da je zahvaljujući njoj dve godine kasnije Van Dajk imenovan za dvorskog slikara na engleskom dvoru.



767. Antonis van Dajk. *Portret Čarlsa I u lovu.* Oko 1635.
Ulje na platnu, 2,7 x 2,1 m. Luvr, Pariz

Van Dajkova slava uglavnom počiva na portretima koje je naslikao u Londonu između 1632. i 1641. godine. *Čarls I u lovu* (sl. 767) prikazuje kralja kako stoji pored konja i dva konjušara pred pejzažom koji se pruža u dubinu. Ova slika pokazuje kralja u neusiljenoj pozi, pa bi mogla da se nazove „portretom konjanika koji je sjahao". Manje je stroga od svečanih državnih portreta, ali ne i manje otmena, jer kralj kao da i dalje ima potpunu vlast nad državom koju ovde simbolizuje konj. Slobodna barokna pokrenutost prirodnog okvira dopunjuje nadmenu otmenost kraljevog držanja koja nastavlja stiliziovanu skladnost Hilijardovih portreta (uporedi sl. 712). Van Dajk je osavremenio manirističkí dvorski portret polazeći od Rubensa i Ticijana. Tako je stvorio novu tradiciju aristokratskog portreta koja je u Engleskoj trajala do kraja XVIII veka, a i u Evropi se osećao njen uticaj.



768. Jakob Jordans. *U čast Pomone (Alegorija plodnosti).* Oko 1623. Ulje na platnu, 1,8 x 2,4 m. Kraljevski muzej umetnosti i istorije, Brisel

JORDANS. Jakob Jordans (1593–1678) nasledio je Rubensa i Van Dajka postavši vodeći flandrijski umetnik. Iako nikada nije bio član Rubensovog ateljea, u Rubensovim delima nalazio je nadahnuće za svoj rad. Jordans je najčešće obrađivao mitološke teme gozbe nimfi i satira. Poput njegovih žanr-prizora koji ilustruju poučne i moralizatorske narodne parabole, i ove teme otkrivaju ga kao pažljivog posmatrača ljudi. Međutim, njegovi stanovnici šume žive u idiličnom svetu do koga ne dopiru ovozemaljske brige. Slikarsko predstavljanje dela *U čast Pomone* (*Alegorija plodnosti*) (sl. 768) potvrđuje snažan Rubensov uticaj, ali su monumentalni likovi lišeni Rubensove retorike i poseduju mirno dostojanstvo.

JAN BROJGEL. Rubensov snažni genije dominirao je flamanskim slikarstvom, ostavljajući trag u delima svih njegovih savremenika, pa tako i na Jana Brojgela „Cvetnog" (1568–1625), vodećeg slikara prethodne generacije s kojim je često sarađivao. Iako je bio glavni naslednik tradicije svog slavnog oca, Pitera Brojgela Starijeg (vidi str. 542), Jan je kao inovator zauzimao središnje mesto na prelazu iz manirizma u barok na severu. *Alegorija Zemlje* (sl. 769) prikazuje njegov najveći doprinos flamanskoj umetnosti: „rajski" predeo. Slika je originalno pripadala seriji koja je bila posvećena prastaroj temi o četiri elementa, čestoj temi u severnjačkom slikarstvu XVII veka, od kojih je svaka slika obrađivala odgovarajuću biblijsku ili mitološku temu. Jedva primetno u pozadini vidi se isterivanje Adama i Eve iz raja, kao ostatak manirističke obrnute perspektive (vidi str. 540–541). Janova očaravajuća vizija ovog područja nevinosti postaje uverljiva zahvaljujući njegovom

769. Jan Brojgel „Cvetni". *Alegorija Zemlje.* Oko 1618. Ulje na bakarnoj ploči, 46 x 67 cm. Luvr, Pariz



770. Frans Snajders. *Pijačna tezga.* 1614. Ulje na platnu, 2,1 x 3 m. © 1991. Zaštićeno autorskim pravom Umetnički institut Čikaga Zadužbina Čarlsa H. i Meri F. S. Vuster, 1981.



771. Hendrik Terbruhen. *Pozivanje sv. Mateja.* 1621. Ulje na platnu, 101,5 x 137,2 cm. Centralni muzej, Utreht, Holandija

pedantnom realizmu. Ova mala bakarna ploča, kojoj je on poput brojnih drugih starijih majstora davao prednost, ponudila mu je glatku, tvrdu površinu koja je savršeno odgovarala njegovom stilu koji podseća na obradu dragulja.

SNAJDERS. Brojgel je takođe dao važan doprinos slikanju cveća (otuda mu nadimak). Ipak, zasluga za razvoj barokne mrtve prirode u Flandriji uglavnom pripada Fransu Snajdersu (1579–1657), koji je studirao s Janovim bratom, Piterom Brojgelom Mlađim (1564–1638). Snajders se usredsredio na pomno izrađene mrtve prirode krcate hranom koje prikazuju izrazitu flamansku sklonost prema životnim zadovoljstvima u razdoblju baroka. Njegova slika *Pijačna tezga* (sl. 770) pravo je remek-delo svog žanra. Ovo rano delo neposredno deluje na sva čula – po raznolikom oblikovanju divljači vidi se da umetnik uživa u majstorskoj primeni boje. Pored toga, dodatnu napetost u prizor unosi mladić koji krade iz starčevog džepa i petlovi koji se tuku u prednjem planu, dok ih mačka posmatra iz svoga sigurnog utočišta ispod klupe.



772. Frans Hals. *Vesela pijanica.* Oko 1628–1630.
Ulje na platnu, 81 x 66,6 cm. Rijks muzej, Amsterdam



773. Frans Hals. *Veštica iz Harlema (Malle Babbe).* Oko 1650.
Ulje na platnu, 75 x 63,5 cm. Galerija slika, Berlin

Čak i ovde može da se oseti Rubensov uticaj: kompozicija potiče od jedne koju je Snajders naslikao s Rubensom na osnovu skice koju je Rubens načinio nedugo pošto su se obojica vratila iz Italije oko 1609. godine. *Pijačna tezga* osavremenjuje *Mesaru* Pitera Artsena (sl. 715), pretvarajući je u barokni izraz. Za razliku od Artsena, Snajders sve podređuje celini koja se odlikuje tipično baroknom uzavrelošću i neposrednošću. Vidi se i osnovna razlika u sadržaju – više nije nužno uneti neku religioznu temu u pozadinu ovakvog prizora obilja. Mada se u slici da naslutiti i neko simbolično značenje, ona isto tako slavi vreme mira i prosperiteta nakon primirja iz 1609. godine, kada je iznova počela sezona lova u bogatim uzgajalištima divljači.

HOLANDIJA

UTREHTSKA ŠKOLA. Barokni stil stigao je u Holandiju iz Antverpena preko Rubensovih dela, i iz Rima preko neposrednog dodira s Karavađom i njegovim sledbenicima. Iako većina holandskih slikara nije putovala u Italiju, nekolicina onih koji su preduzeli takvo putovanje početkom stoleća bili su iz Utrehta, grada s jakom katoličkom tradicijom. Zato nas ne začuđuje što je ove umetnike više privlačio Karavađov realizam i „svetovno hrišćanstvo" od klasicizma Anibalea Karačija. *Pozivanje sv. Mateja,* slika Hendrika Terbruhena (1588–1629), najstarijeg i najveštijeg člana ove grupe (sl. 771), neposredno odražava Karavađovu raniju verziju iste teme (sl. 726), kako po oštroj svetlosti i dramatičnom ritmu, tako i po pojedinostima iz svakodnevnog života. Međutim, nedostaje joj veličanstvenost i jednostavnost. Iako je iz nje proizašlo samo nekoliko velikih umetnika, utrehtska škola bila je značajna po tome što su njeni članovi preneli Karavađov stil drugim holandskim majstorima koji su te nove italijanske ideje bolje iskoristili.

HALS. Jedan od prvih koji je koristio to iskustvo bio je Frans Hals (1580/1585–1666), veliki slikar portreta iz Harlema. Rodio se u Antverpenu i ono malo što znamo o njegovim ranim delima upućuje na Rubensov uticaj. Međutim, njegov zreli stil koji se vidi na slikama kao što je *Vesela pijanica* (sl. 772) predstavlja spoj Rubensove snage i širine sa usredsređenošću na „dramatičan trenutak", što po svoj prilici preko Utrehta vodi od Karavađa. Sve je ovde izraz potpune spontanosti: žmirkave oči i poluotvorena usta, podignuta ruka, zanjihana čaša s vinom i – što je najvažnije – brzina kojom su oblici nabačeni. Hals radi brzim potezima četkice, a svaki potez se tako jasno vidi kao zaseban entitet da možemo gotovo da izbrojimo koliko ima „poteza". Zahvaljujući takvoj otvorenoj, trenutnoj tehnici, završena slika dobija neposrednost skice (uporedi Halsovu sliku s Rubensovom, sl. 763). Ali utisak trke s vremenom, naravno, vara. Hals je potrošio sate, ne minute, na svoja platna u prirodnoj veličini, sačuvavši pri tom iluziju kako ih je načinio u tren oka.



774. Frans Hals. *Članice Upravnog odbora Staračkog doma u Harlemu.* 1664. Ulje na platnu, 1,70 x 2,49 m. Muzej Fransa Halsa, Harlem, Holandija

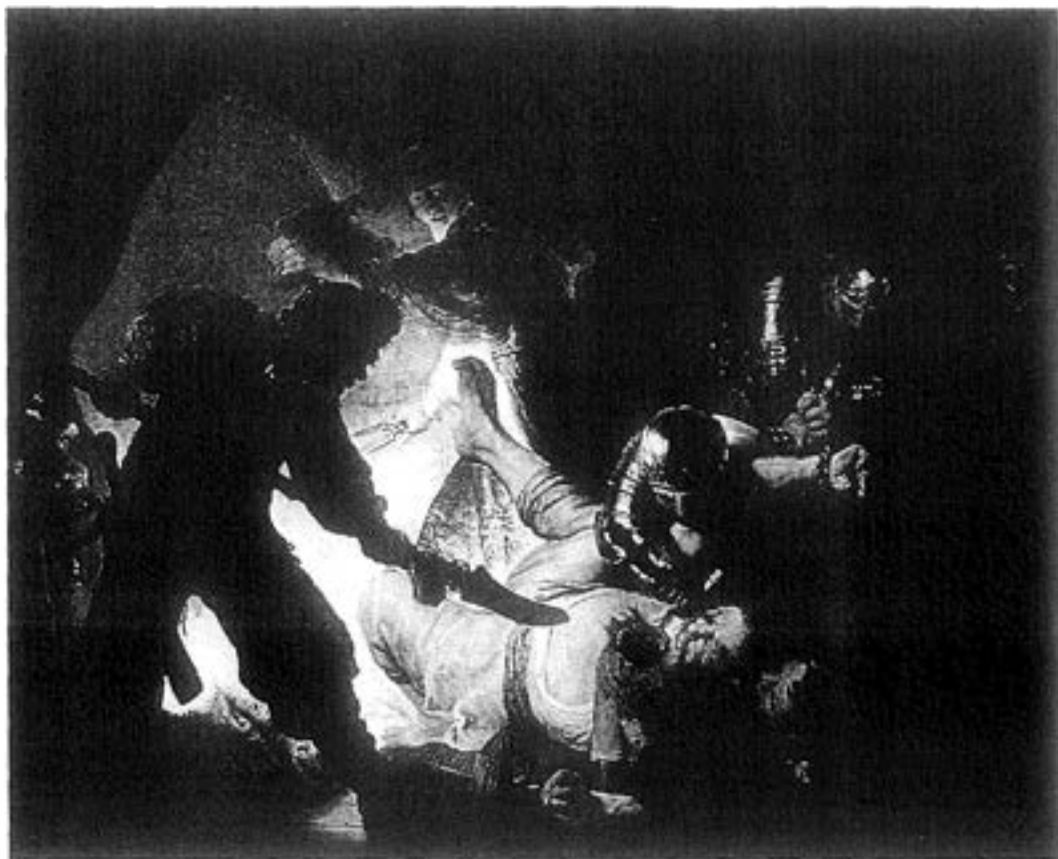


775. Džudit Lejster. *Dečak koji svira flautu.* 1630–1635. Ulje na platnu, 73 x 62 cm. Nacionalni muzej, Stokholm

Ta svojstva još su snažnije došla do izražaja na slici *Veštica iz Harlema* (*Malle Babbe*) (sl. 773), jednoj od umetnikovih žanr-slika. Kao pandan *Veseloj pijanici* iz nižeg staleža, ovaj lik iz naroda, pola vrač (obratite pažnju na sovu), pola seoska luda, izvikuje uvrede na račun ostalih gostiju u krčmi. Čini se da Hals deli njihov odnos prema ovom čoveku pomračenog uma, a to je stav grube zabave, a ne saosećanja; međutim, on ga majstorski oštro karakterizuje, dok se njegovi munjeviti potezi slikarske četkice odlikuju bravuroznošću i neverovatnim umećem.

Na umetnikovim poslednjim platnima taj slikarski vatromet pretvara se u ozbiljan stil velike emocionalne dubine. Njegov grupni portret, *Članice Upravnog odbora Staračkog doma u Harlemu* (sl. 774), svedoči o sposobnosti da ponire u tajne ljudskog karaktera s kojom se može meriti jedino Rembrant u nekim svojim kasnijim delima (uporedi sl. 779 i 780). Svakodnevno suočavanje s patnjama i smrću toliko se urezalo u lica ovih žena da se čini kako su i one same postale slike smrti – blage, neumitne i večne.

LEJSTER. Halsova veština bila je takva da ga nije bilo lako imitirati, zato su i njegovi sledbenici bili malobrojni. Džudit Lejster (1609–1660) bila je najistaknutija među njima. Kao i kod brojnih drugih umetnica pre modernog doba, i njenu je karijeru delimično omelo majčinstvo. Očaravajući *Dečak koji svira flautu* (sl. 775) predstavlja njeno remek-delo. Značajno je to što je ova slika po svom stilu bliža Ter-



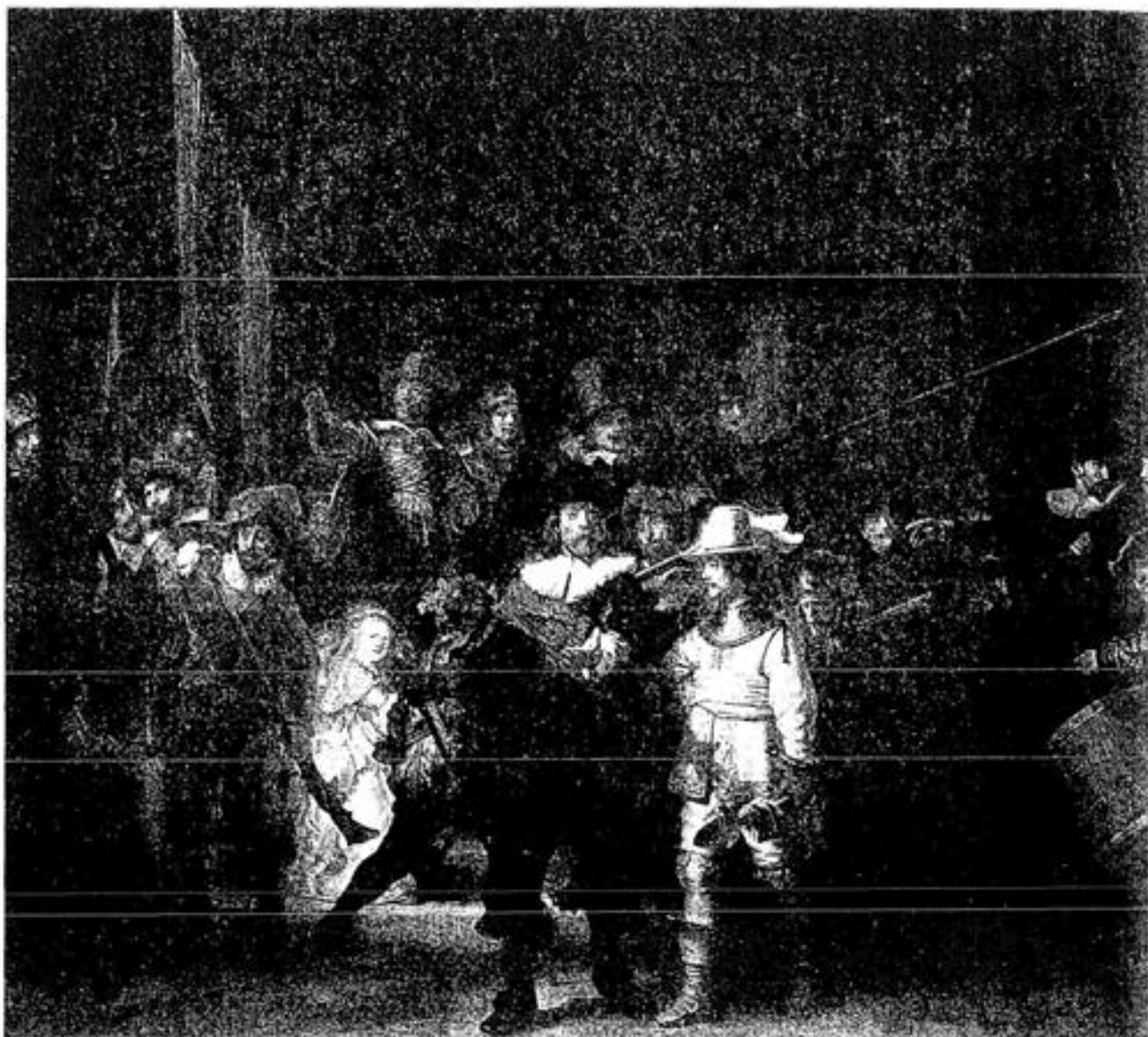
776. Rembrant. *Oslepljivanje Samsona.* 1636. Ulje na platnu, 2,4 x 3 m. Državni umetnički institut, Frankfurt

bruhenu nego Halsu. Zaneseni muzičar urezuje se u pamćenje po lirskom osećanju koje širi oko sebe. Da bi mogla da prenese takvo raspoloženje Lejsterova je povezivala poetske odlike svetlosti s mirnom intenzivnošću koja anticipira delo Jana Vermera iz sledeće generacije (vidi str. 592–593).

REMBRANT. Poput Halsa, i Rembrant (1606–1669), najveći genije holandske umetnosti, na početku svoje delatnosti takođe je bio nadahnut posrednim dodirom s Karavađom preko utrehtske škole. Njegove najranije slike, nastale u rodnom Lajdenu, malog su formata, jako osvetljene i izrazito realistične. Mnoge od njih obraduju starozavetne teme koje je slikar najviše voleo. U njima se ne ogleda samo njegov veći realizam nego i nov emocionalni stav. Od samog početka hrišćanske umetnosti često su prikazivane epizode iz Starog zaveta, i to više da bi objasnile hrišćansko učenje nego zbog njih samih (žrtvovanje Isaka, na primer, „bilo je praobraz" Hristove žrtve). Takvo gledanje nije samo ograničilo izbor tema nego je uticalo i na njihovo tumačenje. Rembrant je naprotiv posmatrao priče iz Starog zaveta u onom istom svetovno-hrišćanskom duhu u kom je Karavađo prilazio Novom zavetu – kao neposredne izraze božjeg postupanja s ljudima.

Koliko su ove priče duboko uticale na njega jasno se vidi iz *Oslepljivanja Samsona* (sl. 776). Naslikana u stilu visokog baroka, koji je Rembrant razvio tridesetih godina XVII veka, ova slika otkriva ga kao vrlo veštog pripovedača. Umetnik prikazuje Stari zavet kao svet istočnjačkog sjaja i žestine, okrutan, ali privlačan. Bujica bleštave svetlosti koja navire u mračni šator naglašeno je teatralna i pojačava napetost na visinu napetosti Rubensovog *Podizanja krsta* (sl. 762), s čijim se delima Rembrant pokušao da nadmeće.

Rembrant je u to doba s velikim žarom skupljao raznovrsne predmete sa Istoka koji mu na ovim slikama služe kao dopuna. Tada je već bio najtraženiji slikar portreta u Amsterdamu i veoma imućan čovek. Njegov čuveni grupni portret poznat kao *Noćna straža* (sl. 777), naslikan 1642. godine, prikazuje jednu četu vojnika koja se okupila prilikom posete Marije de Mediči Amsterdamu. Mada je svaki vojnik učestvovao u finansiranju ogromnog platna (koje je prvobitno bilo još veće), ipak nisu svi podjednako zastupljeni. Naime, Rembrant je pokušao da izbegne mehanički pravilnu sliku – problem koji može da se uoči na ranijim grupnim portretima, a kojim je uspešno ovladao jedino Frans Hals. Umesto toga naslikao je kompoziciju s majstorski izvedenim baroknim pokretom i osvetljenjem, koji verno prenose uzbuđenje trenutka, a samom prizoru obezbeđuju dramatičnost bez presedana. Zbog toga su neki likovi utonuli u senku, dok su neke zaklonili likovi ispred njih. Postoji verovanje da su ljudi čije je portrete na taj način učinio nejasnim bili nezadovoljni. Međutim, nema pisanih dokaza da je zaista bilo tako. Naprotiv, poznato nam je da je i u svoje vreme slika izazvala veliko divljenje kao umetničko delo.



777. Rembrant. *Noćna straža* (*Četa kapetana Fransa Baninga Koka*). 1642.
Ulje na platnu, 3,8 x 4,4 m. Rijks muzej, Amsterdam

Poput Mikelanđela i, kasnije, Van Goga, i Rembrant je bio tema (moglo bi se reći i žrtva) brojnih romansiranih biografija. U njima se opadanje naklonosti publike prema umetniku obično tumači „katastrofom" *Noćne straže.* Ali njegova popularnost počela je da opada posle 1640. godine kad su njegovo mesto zauzeli drugi umetnici, od kojih su neki bili i njegovi učenici. Ipak, sve se to nije događalo tako naglo i potpuno kao što bi njegovi romantični obožavaoci hteli da prikažu. Neki ugledni ljudi u Amsterdamu i dalje su bili njegovi pouzdani prijatelji i pružali mu podršku, pa je tako pedesetih i šezdesetih godina dobio i nekoliko većih narudžbina. Njegove novčane teškoće u velikoj meri bile su rezultat lošeg gazdovanja i tvrdoglavosti, što ga je i udaljilo od njegovih pokrovitelja. (Vidi Primarne izvore, br. 71, str. 640–641.)

Ipak, četrdesete godine bile su razdoblje krize, unutrašnje nesigurnosti i spoljašnjih nevolja, od kojih ga je posebno pogodila smrt supruge. Rembrantovo gledište iz temelja se promenilo: otprilike posle 1650. godine izbegava retoriku visokog baroka i zamenjuje je lirskom istančanošću i slikarskom širinom. I dalje ostaju neki egzotični ukrasi iz ranijih godina, samo što više ne kreiraju strani, varvarski svet. Na Rembrantovim grafikama iz tog razdoblja, na primer *Hristos propoveda* (sl. 778), ogleda se ta nova dubina osećanja. Čulna lepota na slici *Oslepljivanje Samsona* sada ustupa mesto skromnom svetu bosih nogu i pohabane odeće. Prizor prožima umetnikov duboko osećanje samilosti prema siromašnima i odbačenima koji čine Hristovu publiku. Rembrant je gajio posebne simpatije prema Jevrejima kao naslednicima biblijske prošlosti i strpljivim žrtvama progona; oni su često bili njegovi modeli. Ova gravira, kao i skica na slici 7, stvara jak utisak da se prizor odvija u nekom kutku amsterdamskog geta i svakako je rađena na osnovu crteža u koje je Rembrant celog života unosio zapažanja iz stvarnosti. Čarolija svetlosti daje slici *Hristos propoveda* duhovno značenje. Kao grafičar Rembrant stoji odmah uz Direra, mada se to po ovom jednom primeru jedva može i naslutiti.



778. Rembrant. *Hristos propoveda.* Oko 1652. Gravira, 15,6 x 20,6 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Ostavština gđe H. O. Hevmajer 1929.



779. Rembrant. *Autoportret.* 1658. Ulje na platnu, 133,6 x 103,8 cm. Zbirka Frik, Njujork
Zaštićeno autorskim pravom Zbirke Frik

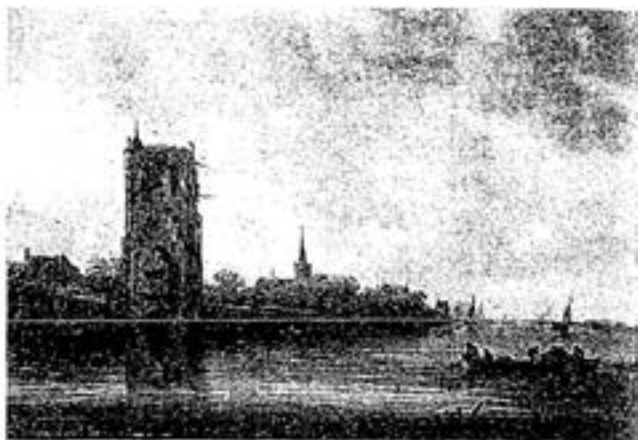


780. Rembrant. *Povratak bludnog sina.* Oko 1665. Ulje na platnu, 2,6 x 2,1 m. Muzej Ermitaž, Sankt Peterburg

Na brojnim autoportretima koje je Rembrant naslikao za vreme svog dugog života, način na koji on sebe vidi odražava svaku fazu njegovog unutrašnjeg razvoja: eksperimentalnu u ranim godinama u Lajdenu, teatralno prerušenu u tridesetim godinama XVII veka i iskrenu pred kraj života. Iako je naš primer iz ove kasne faze (sl. 779) delimično rađen po uzoru na sjajne Ticijanove portrete (uporedi sl. 634), na njemu se Rembrant brižljivo ispituje istom onom tipičnom severnjačkom iskrenošću kakvu nalazimo na Van Ajkovom *Čoveku s crvenim turbanom* (vidi sl. 676). Odvažno držanje tela i prodoran pogled odaju rezigniranu ali čvrstu odlučnost koja postoji uprkos nedaćama.

Ovakav samoanalitički pristup pomaže nam da shvatimo obično dostojanstvo religioznih prizora koji zauzimaju veoma značajno mesto u Rembrantovom stvaralaštvu pred kraj njegovog života. Slika *Povratak bludnog sina* (sl. 780), nastala nekoliko godina pre autorove smrti, verovatno je jedna od najdirljivijih Rembrantovih slika. Ona je i jedna od najspokojnijih – trenutak koji se proteže u večnost. Doživljaj blage tišine u tolikoj meri prožima ovu sliku da posmatrač oseća spontanu srodnost s ovom grupom. Veza koja se uspostavlja zbog podeljenog iskustva možda je na ovoj slici jača i prisnija nego na bilo kom prethodnom umetnikovom delu. Ovde se bogatstvo čovekovog razumevanja, nagomilano tokom čitavog života, pretvara u univerzalni izraz tuge i opraštanja.

PEJZAŽI. Rembrantove religiozne slike zahtevaju sposobnost zapažanja koja je, osim kod nekolicine, uveliko prevazilazila sposobnosti kolekcionara slika. Većina kupaca umetničkih dela u Holandiji više je volela teme koje nisu izlazile iz okvira njihovog životnog iskustva – pejzaže, vidike s arhitekturom, mrtvu prirodu, prizore iz svakodnevnog života. Ti žanrovi pojavili su se u drugoj polovini šesnaestog stoleća (vidi str. 540). Kad je došlo do njihovog potpunog razgraničenja otpočela je prva specijalizacija. Iako se ta težnja nije ograničila samo na Holandiju, ipak joj je holandsko slikarstvo bilo glavni izvor i po obimnosti i po raznolikosti.



781. Jan van Gojen. *Pelkus-Port*. 1646. Ulje na drvetu, 36,8 x 57,2 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Poklon Frensisa Nilsona, 1954.

VAN GOJEN. *Pelkus-Port* (sl. 781) Jana van Gojena (1596–1656) predstavlja onu vrstu pejzaža koja je uživala veliku popularnost zato što su njeni elementi bili tako poznati: udaljeni grad ispod oblacima prekrivenog neba, koji se vidi kroz vazduh pun vlage preko prostrane vodene površine. Takav prizor do danas je ostao tipičan za holandski predeo, a niko nije bolje znao od Van Gojena kako da dočara posebnu atmosferu tog „nizozemlja" kome je oduvek pretilo more.

Kao i ostali holandski barokni pejzažisti i Van Gojen je ograničio svoju paletu na nijanse sive i smeđe boje, naglašavajući ih tonovima zelene, pa ipak je unutar ovog uskog izbora postigao gotovo neograničene mogućnosti. Tonalni stil pejzaža u Holandiji povezan je s temeljnim pojednostavljenjem kompozicije, zbog čega su kompleksne konstrukcije severnjačkog manirizma ovde bile svedene na uređeni poredak. Van Gojenov prizor temelji se na lucidnoj šemi u kojoj dve paralelne površine nadvišava trougao. On je otkrio ono što je Anibale Karači pre njega naučio od Đorđonea i venecijanskih slikara – da se tajna slikanja

Muzika i pozorište u Holandiji

Holandski protestantski konzervativizam u pogledu izvođenja muzike u crkvi kočio je razvoj muzike u Holandiji. Zaista, jedini važniji holandski kompozitor u sedamnaestom veku bio je Jan Svelink (1562–1621), koji je nasledio svog oca kao orguljaš u Oude Kerku (Staroj crkvi) u Amsterdamu. Bio je čuven po svojim crkvenim kompozicijama, pa ga je čak gradsko veće štitilo od crkvenih vlasti. Ipak, uprkos tome, Svelinkov najveći uticaj nije se osetio u Holandiji nego u Nemačkoj, gde su njegovi najbolji učenici, poput Samuela Šajta (1587–1654), cenjenog Hendlovog prethodnika u Haleu, mogli da dobiju zaposlenje i gde je, zahvaljujući luteranstvu, bila rasprostranjena ljubav prema crkvenoj muzici.

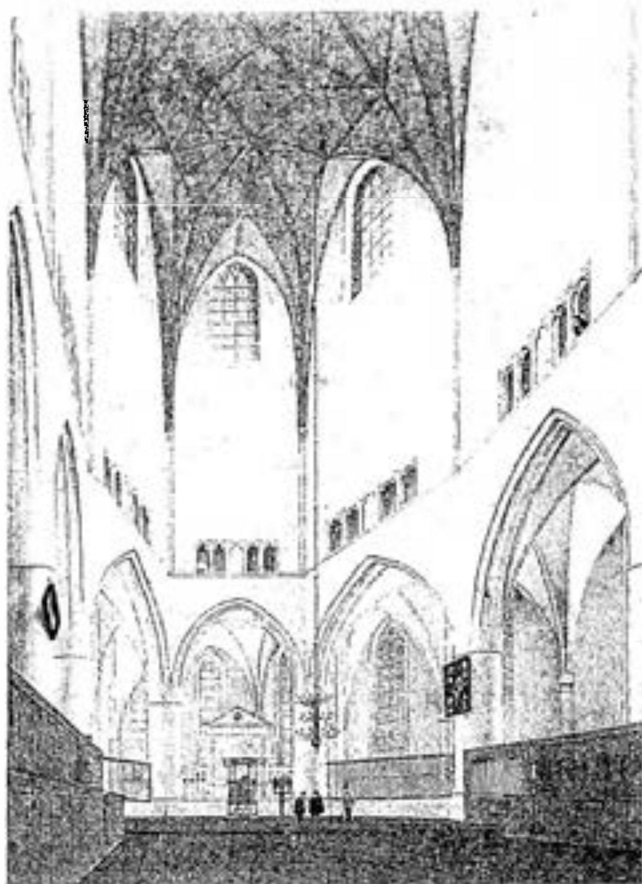
Za razliku od muzike, u Holandiji je cvetao pozorišni život, i to naročito u Amsterdamu. Holandsko pozorište nastalo je donekle kao izdanak udruženja govornika, rasprostranjenih u petnaestom veku, a delimično kao rezultat Holandske akademije koja je osnovana 1617. godine kao „Holandska učiteljska škola". Pozorište je takođe cvetalo zato što je u zemlji stasao čitav niz darovitih dramskih pisaca, kao što je Jost van den Fondel (1587–1679), i to kada se nailazi na sve jači nacionalizam u holandskom jeziku. Radnja se često oslanjala na Stari zavet kako bi veličala Holanđane kao novi „izabrani narod". Te drame bile su nadahnuće likovnim umetnicima, posebno Rembrantu, jer mnoge njegove slike, posebno one iz ranog razdoblja, prikazuju scene preuzete neposredno iz tih dramskih dela. Štaviše, način na koji je Rembrant koristio egzotične kostime i rekvizite s pozornice pokazuje njegovu duboku sklonost prema drami, što donekle objašnjava i teatralnost nekih njegovih dela.

782. Albert Kojp. *Pogled na Falkhof u Najmehenu.* Oko 1655–1665. Ulje na drvetu, 48,9 x 73,7 cm.
Autorskim pravima zaštitio 1993. Muzej umetnosti Indijanapolis. Poklon supruge Džejmsa V. Feslera



783. Jakob van Rojsdal. *Jevrejsko groblje.* 1655–1660. Ulje na platnu, 1,42 x 1,89 m.
Institut za umetnost, Detroit
Poklon Džulijusa H. Hasa u znak sećanja na svog brata, dr Ernesta V. Hasa

784. Piter Senredam. *Unutrašnjost apside crkve sv. Brava u Harlemu.* 1660. Ulje na drvetu, 70,4 x 54,8 cm. Vusterski umetnički muzej, Vuster, Masačusets
Zadužbina Šarlote E. V. Bafington



pejzaža krije u geometriji koja je tom umetniku omogućila da postigne likovni poredak u prirodi, kao što je to bio slučaj s arhitekturom.

KOJP. Ostali umetnici severne Evrope „upili" su ovu lekciju neposredno u Rimu, gde se skupio poveći broj njih. Italijanizirani Holanđani koji su se vratili u domovinu četrdesetih godina XVII veka doneli su sa sobom i nove ideje koje će snažno delovati na pejzažno slikarstvo. Njihov uticaj ogleda se i u delu Alberta Kojpa (1620–1691) koji nikada nije napustio svoj zavičaj. Kao sledbenik Van Gojena, ubrzo je odustao od tonalnosti u korist blistave svetlosti otkrivene u prizorima sela iz okoline Rima, što je adekvatno pristupu Kloda Lorena (vidi sl. 796). Zlatna sunčeva svetlost kasnog poslepodneva daruje Kojpovom *Pogledu na Falkhof u Najmehenu* (sl. 782) pesnički doživljaj, zbog čega stičemo utisak da prizor lebdi u vremenu i prostoru. Gotovo klasična struktura kompozicije i (piramidalno) oblikovanje konstrukcije pojačavaju utisak spokoja stvoren zahvaljujući Kojpovom ovladavanju i najsuptilnijim atmosferskim efektima.



785. Vilem Kles Heda. *Mrtva priroda.* 1634. Ulje na drvetu, 43 x 57 cm. Muzej Bojmans van Bojningen, Roterdam, Holandija

ROJSDAL. Iako se u prirodi uživalo zbog nje same, ona je mogla da posluži i kao sredstvo da se kontemplacijom otkrije božje delo. Kao primer za to može nam poslužiti *Jevrejsko groblje* (sl. 783) Jakoba van Rojsdala (1628/1629–1682), najvećeg holandskog slikara pejzaža. Prirodne sile dominiraju ovim divljim prizorom koji je očigledno izmišljen, osim grobova koji prikazuju Jevrejsko groblje u Amsterdamu. Olujni oblaci iznad napuštene planinske doline, srednjovekovne ruševine, bujica koja je probila put između starih grobova – sve to stvara osećanje duboke sete. Sve je na ovom svetu prolazno, poručuje nam umetnik – vreme, vetar i voda melju sve u prah: drveće, stene i krhka dela ljudskih ruku. Čak ni pažljivo klesani grobovi ne pružaju nikakvu zaštitu od onih istih sila koje uništavaju crkvu sagrađenu u slavu božju. Unutar konteksta ove proširene alegorije duga se može protumačiti kao znak obećanja spasenja verom. Stoga je Rojsdalovo viđenje prirode sasvim suprotno načinu na koji je Anibale Karači video „civilizovani" pejzaž (uporedi sl. 731). Umesto toga, ono priziva u sećanje Đorđoneovu tragičnu viziju prirode u odnosu na čoveka (vidi sl. 631). *Jevrejsko groblje* uliva ono strahopoštovanje na kome će romantičari, sto pedeset godina kasnije, zasnovati



786. Jan de Hem. *Mrtva priroda s papagajima.* Kraj četrdesetih godina sedamnaestog veka. Ulje na platnu, 150,5 x 115,5 cm. Muzej umetnosti Džona i Mejbl Ringling, Sarasota, Florida

svoje shvatanje onoga što je uzvišeno, s tom razlikom što, prema Rojsdalovom mišljenju, Bog na kraju ostaje odvojen od svog dela, umesto da se ujedini s njim.

SENREDAM. Na prvi pogled ništa se ne čini udaljenije od *Jevrejskog groblja* od minuciozne preciznosti slike *Unutrašnjost apside crkve sv. Brava u Harlemu* (sl. 784), koju je Piter Senredam naslikao gotovo u isto vreme. Pa ipak, i ova slika rađena je s namerom da bude nešto više od pukog topografskog zapisa. (Ovakvi prikazi građevina često su bili plod mašte.) Srednjovekovna građevina, lišena svih ukrasa i nameštaja i belo okrečena, pod okriljem protestantizma poprimila je kristalnu prostornost koja poziva na meditaciju.

MRTVE PRIRODE. Mrtve prirode slikaju se pre svega zato da bi zadovoljile čula, mada i one mogu biti ispunjene osećanjem sete. Kao rezultat preobraćanja Holandije na kalvinizam ove likovne gozbe postale su sredstvo za pružanje moralnih pouka. Većina holandskih baroknih mrtvih priroda obrađuje temu taštine. Bilo otvoreno ili posredno, one propovedaju vrline kao što su umerenost, štedljivost i uporan rad, pozivajući posmatrača na razmišljanje o kratkom trajanju života, neizbežnosti smrti i prolaznosti svih ovozemaljskih užitaka. Srednjovekovnu tradiciju prožimanja predmeta iz svakodnevnog života religioznim i moralnim značenjem upila je narodna kultura preko priča u slikama koje su, sa ostalim oblicima narodne književnosti i grafika, podržavale vladajuću etiku rečima i slikom. O krutoj kalvinističkoj senzibilnosti svedoče takve moralne poslovice kao što je „Budala i njegov novac ubrzo će se rastati" (uzrečica koja seže do starog Rima), a ilustruju je cveće, školjke i ostali egzotični luksuzni predmeti. Samo prisustvo skupocenih dobara, učenih knjiga i predmeta koji deluju na čula, a koje nalazimo na mrtvim prirodama posvećenim taštini, daju nam da naslutimo podeljen stav prema temi. Takvi su simboli obično dobijali višestruka značenja koja su, iako nama danas nerazumljiva, u to doba s lakoćom bila shvatana. U svom najosmišljenijem obliku te moralne alegorije postaju likovne zagonetke koje se oslanjaju na istu onu učenost koju katkada ismejavaju.



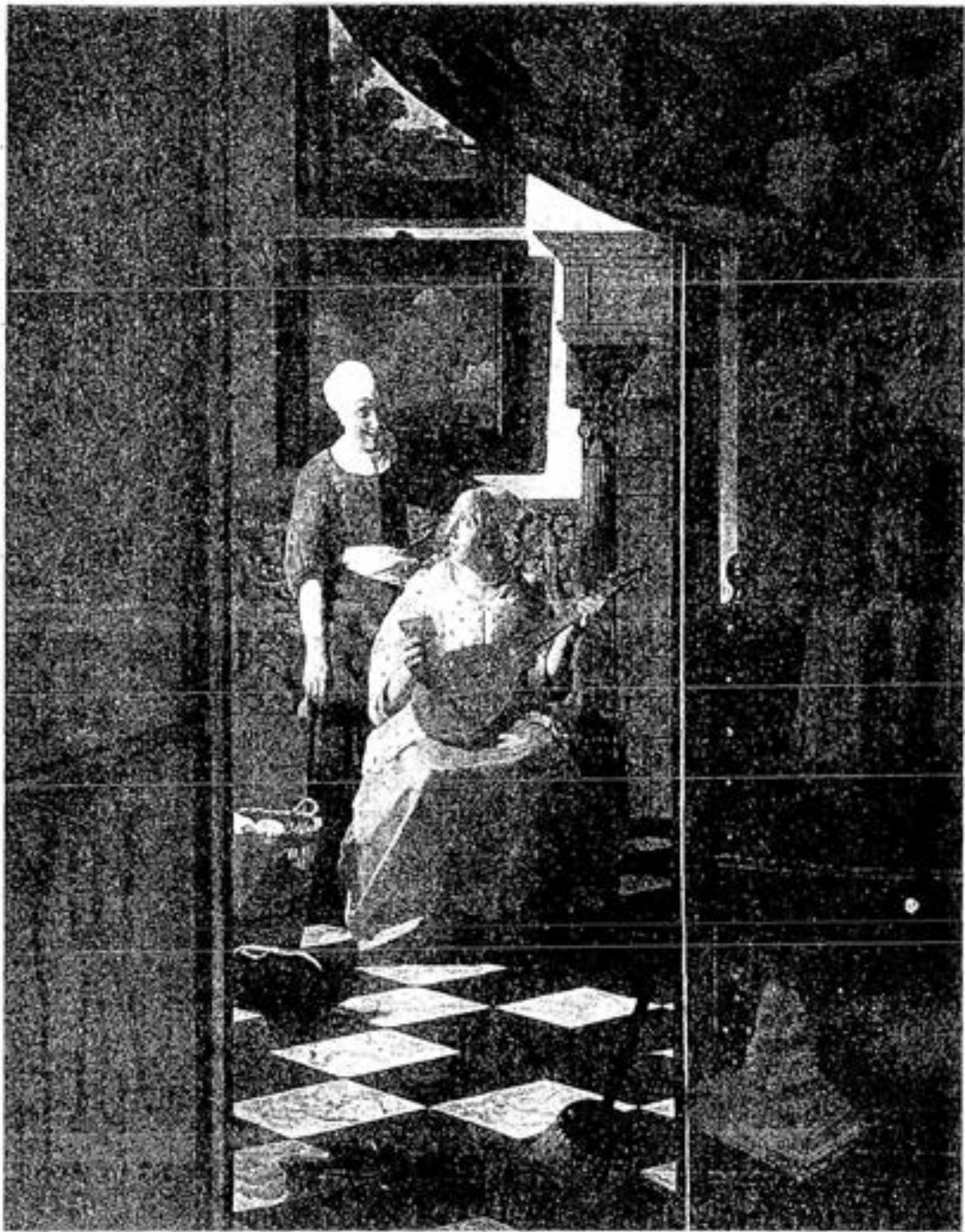
787. Rahel Rojš. *Mrtva priroda s cvećem.* Posle 1700. Ulje na platnu, 75,5 x 60,7 cm.
Muzej umetnosti Toledo, Ohajo
Kupljeno sredstvima iz zbirke Libi, poklon Edvarda Dramonda Libija

HEDA. Slike *Gozba* („doručak"), koje prikazuju ostatke hrane posle obroka, od samog početka povezane su s temom taštine. Ta poruka može da se pročita neuobičajenim simbolima kao što su mrtvačke glave i ugašene svetiljke ili se može izraziti na manje neposredan način. *Mrtva priroda* (sl. 785) Vilema Klesa Hede (1594–1680) pripada ovoj rasprostranjenoj vrsti. Na njoj su hrana i piće manje istaknuti od skupocenih predmeta kao što su kristalni pehari i srebrne zdele, koji su dati u brižljivom kontrastu svojim oblicima, bojama i materijalima. Koliko se takva mrtva priroda razlikuje od nagomilanih namirnica na Artsenovoj *Mesari* (vidi sl. 715)! Ali virtuoznost nije bila jedini Hedin cilj. I on nas podseća da je sve taština. Njegovu „priču" – ljudski kontekst ovako svrstanih stvari – nagoveštavaju razbijena čaša, napola oguljen limun, prevrnuta srebrna posuda. Nesređena kompozicija s nagoveštajem naglog odlaska sama po sebi upućuje na prolaznost: ko god da je sedeo za tim stolom bio je prisiljen da iznenada prekine obed. Zavesa koju je vreme spustilo na ovaj prizor kao da je na neki način podarila predmetima neku čudnu uzvišenost. Prerušena simbolika poznogotičkog slikarstva živi ovde i dalje u novom obliku.

DE HEM. Mrtva priroda zvana „doručak" ubrzo se razvila u još raskošniju vrstu prikladno nazvanu „otmena" zbog likovnog sjaja; vrhunac je dostigla u delima Jana de Hema (1606–1684). De Hem je započeo rad u protestantskoj Holandiji, ali se ubrzo potom preselio u katoličku Flandriju. Nastavio je da putuje između dve države, dok se na kraju nije vratio u domovinu. On je uspeo da sintetizuje trezvenu holandsku tradiciju i raskošni flamanski stil Fransa Snajdersa u jedinstven spoj čiji se uticaj podjednako osetio s obe strane granice. Na *Mrtvoj prirodi s papagajima* (sl. 786) De Hem je nagomilao poslastice, egzotične ptice i skupocene predmete iz čitavog sveta. Slika zapanjuje uloženim trudom. Uprkos preteranom obilju, slika ipak predstavlja suvislu celinu zahvaljujući uravnoteženoj kompoziciji i živopisnoj paleti. Skladno temi jela, posmatrač bi trebalo da uživa u vizuelnom obilju kojim se slavi božje delo i ljudska priroda. Istovremeno slika ima i prikriveno značenje, jer su mnogi od ovih predmeta – uključujući dagnje, dinju i školjke (što je sigurno bio luksuz), tipični simboli taštine i pozivaju na umerenost. Osim toga, ekstravagantna raskoš izloženog prizora otelovljuje prastaru temu o četiri elementa, i hrišćansku simboliku: papagaj se poistovećuje s



788. Jan Sten. *Nikoljsko veče.* Oko 1660–1665. Ulje na platnu, 82 x 70,5 cm.
Rijks muzej, Amsterdam



789. Jan Vermer. *Pismo.* 1666. Ulje na platnu, 43,3 x 38,3 cm. Rijks muzej, Amsterdam

Bogorodicom kao Hristovom majkom, dok grožđe aludira na tajnu pričešća vinom, dakle na vaskrsenje. Nar simbolizuje čednost Bogorodice.

ROJŠ. De Hem je takođe formulisao cvetnu mrtvu prirodu visokog baroka toliko jasno da su slikari cveća osećali njegov uticaj sledećih dvesta godina. Među njima bilo je mnogo žena, uključujući i njegovu učenicu Mariju van Ostervijk (1630–1693), koja je postala ugledna slikarka u svom žanru. Nju je ubrzo nadmašila Rahel Rojš (1664–1750), koja je s Janom van Huisumom (1682–1749) delila počasno mesto vodećih holandskih slikara cveća svog vremena. Da li je ona bila svesna smisla svakog cveta, leptira, noćnih leptirica i puževa koje je ugradila u divnu sliku pod brojem 787, gde svaki lik ima složeno simbolično značenje? Teško je poverovati da je u to doba umetnica složila ovakav buket da bi moralizovala. Naprotiv, glavna namera njene slike sigurno je bila da ugodi oku. Rojšova je u ovo uskovitlano obilje cvetova unela takvu vitalnost da imamo utisak kako će svaki trenutak oni ispasti iz vaze.

STEN. Velika grupa slika nazvanih žanr-scenama isto tako je raznolika kao i grupa pejzaža i mrtve prirode, a obuhvata tako različite prizore kao što su bučne krčme i smireni kućni enterijeri. *Nikoljsko veče* (sl. 788) Jana Stena (1625/ 1626–1679) predstavlja sredinu između tih krajnosti. Sv. Nikola

upravo je posetio porodicu, ostavivši igračke, slatkiše i kolače za decu. Devojčica i dečak oduševljeni su svojim poklonima – ona je čvrsto prigrlila lutku sv. Jovana Krstitelja i kanticu punu slatkiša, dok se on igra štapom za golf i lopticom. Svi su veseli, osim njihovog brata na levoj strani slike koji je dobio samo brezov prut kojim se batinaju nevaljala deca. Međutim, njegove suze ubrzo će zameniti radost: njegova baka, u pozadini, odgrće zavesu na krevetu gde je skrivena igračka.

Sten priča ovu priču s oduševljenjem, kiteći je mnoštvom sjajnih detalja. Od svih nizozemskih slikara svakodnevnog života on je bio najoštriji i najduhovitiji posmatrač. Da bi popravio svoje materijalno stanje, držao je gostionicu, što možda objašnjava njegovo oštroumno opažanje ljudskog ponašanja. Stenov osećaj za trenutak i karakterizaciju često nas podseća na Fransa Halsa (uporedi sl. 773), dok njegovo pripovedanje potiče iz tradicije Pitera Brojgela Starijeg (uporedi sl. 717). Sten je bio i vešt slikar istorijskih tema, pa uprkos tome što su njegove slike često parodije dobro poznatih dela italijanskih umetnika, one izražavaju i ozbiljnu poruku. Tako, na primer, lutka sv. Jovana Krstitelja trebalo bi da podseti gledaoca na važnost duhovnih vrednosti u odnosu na ovozemaljske stvari, bez obzira na njihovu privlačnost ili neškodljivost.

VERMER. Za razliku od Jana Stena, na žanr-prizorima Jana Vermera (1632–1675) gotovo da i nema ničeg narativnog. Pojedinačni likovi, obično žene, naizgled su zaokupljene običnim, svakodnevnim poslovima (vidi sl. 23). One žive u nekom bezvremenom svetu „mrtve prirode", koji kao da je umirila neka magična sila. Kad su dve, kao na slici *Pismo* (sl. 789), one samo razmenjuju poglede. Uprkos tome, slika nam priča priču, ali istančanošću koja je bez premca. Brižno „kadriran" ulaz pomaže nam da uspostavimo odnos sa scenom. Mi smo više od povlašćenih posmatrača: mi postajemo donosioci pisma koje je mlada žena upravo primila. Odevena u skupocenu odeću, ona svira lautu kao da očekuje našu posetu. Ovaj muzički instrument, pun erotskog značenja, tradicionalno označava skladan odnos između dvoje ljubavnika koji jedno drugom prebiraju po strunama srca. Jesmo li mi, u tom slučaju, njen ljubavnik? Podsmešljiv izraz služavkinog lica upućuje upravo na takvo anegdotsko tumačenje. Ljubavnik se u holandskoj umetnosti i književnosti često upoređuje s brodom na moru čija mirna površina, prikazana na slici upućuje na srećnu plovidbu. Međutim, Vermer – kao i obično – odbija da da konačan odgovor, jer se umetnik usredsredio na trenutak pre otvaranja pisma.

Vermera najviše zanima uloga svetlosti prilikom stvaranja prikaza vidljivog sveta. Hladna, jasna dnevna svetlost koja prodire s leve strane jedini je aktivni činilac koji stvara čuda na svim stvarima koje joj se nađu na putu. Dok gledamo sliku *Pismo*, čini nam se kao da nam se veo skinuo s očiju jer svakodnevni svet sija ovde svežinom dragog kamena, lepši nego ikad pre. Ni jedan slikar posle Jana van Ajka nije *video* tako intenzivno kao Vermer. Ali on, za razliku od svojih prethodnika, opaža stvarnost kao mozaik obojenih površina – ili možda još tačnije, on prevodi stvarnost u likovni mozaik dok je prenosi na platno. Mi vidimo *Pismo* ne samo kao „prozor" u perspektivi nego i kao jednu ravnu površinu, jedno „polje" sastavljeno od manjih polja. Preovlađuju pravougaonici, brižljivo usklađeni s površinom slike, tako da nema „rupa", nema neodređenih praznih prostora. Samo je još Piter de Hoh (1629–1684), njegov savremenik u Delftu, imao takvo osećanje za likovni poredak slike. (Vidi sl. 14.)

Zahvaljujući tim međusobno povezanim oblicima, Vermerovo delo dobija moderno obeležje koje je jedinstveno u sklopu umetnosti sedamnaestog veka. Kako mu je to pošlo za rukom? Uprkos otkriću većeg broja dokumentovanih podataka o njegovom životu, mi i dalje veoma malo znamo o njegovom obrazovanju. Neka od njegovih dela odaju uticaj Karela Fabricijusa (1622–1654), najsjajnijeg Rembrantovog učenika; druge slike upućuju na njegov dodir s utrehtskom školom. Ali nijedan od ovih izvora ne objašnjava nastanak njegovog stila, koji je bio tako smelo originalan da je njegov genije shvaćen otprilike tek pre jednog stoleća.

OSMO POGLAVLJE



BAROK U FRANCUSKOJ I ENGLESKOJ

FRANCUSKA: DOBA VERSAJA

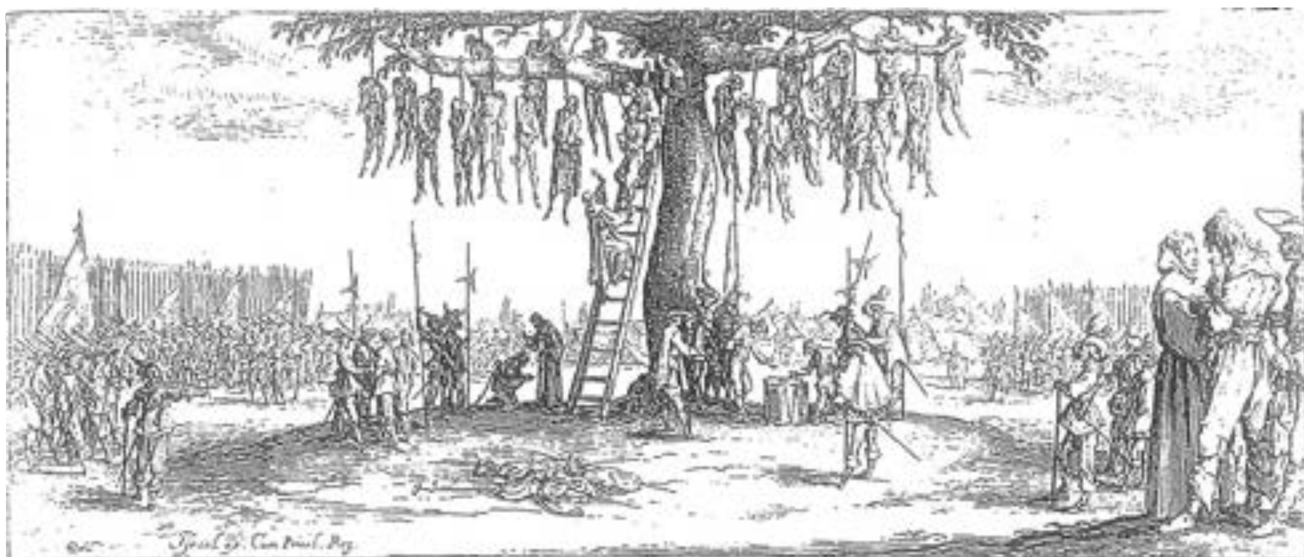
Za vreme vladavine Anrija IV (1553–1610), Luja XIII (1610–1643) i Luja XIV (1643–1715), Francuska je – i u vojnom i u kulturnom pogledu – postala najmoćnija zemlja Evrope. Tome je doprineo čitav niz vrlo sposobnih ministara i savetnika, kao što su bili: vojvoda od Silija, kardinal Rišelje, kardinal Mazaren kao i Žan-Batist Kolber. Krajem sedamnaestog veka Pariz se već takmičio s Rimom za mesto svetskog središta umetnosti, mesto koje je Večnom gradu pripadalo stolećima. Kako je došlo do te promene? Zahvaljujući palati u Versaju i drugim važnim projektima izgrađenim u slavu francuskog kralja, na francusku umetnost iz doba Luja XIV skloni smo da gledamo kao na izraz i jedan od proizvoda apsolutizma. To je tačno za vrhunac vladavine tog kralja, to jest za razdoblje između 1660. i 1685. godine, ali do tada je francuska umetnost sedamnaestog veka već bila izgradila svoja posebna obeležja.

Francuzi nerado taj stil nazivaju barokom. Za njih je to stil Luja XIV. Likovne umetnosti i književnost tog razdoblja često nazivaju i klasičnim. U tom kontekstu reč „klasičan" ima tri značenja. U prvom redu „klasičan" je sinonim za „vrhunski domet", što bi značilo da stil iz doba Luja XIV odgovara visokoj renesansi u Italiji ili Periklovom dobu u staroj Grčkoj. Zatim taj naziv podrazumeva preuzimanje oblika i tema klasične umetnosti antike. I, najzad, termin „klasičan" uključuje obeležja uravnoteženosti i uzdržanosti, koja su zajednička antičkoj i renesansnoj umetnosti. Drugo i treće tumačenje upućuju na ono što bi se moglo nazvati „klasicizmom". A kako je stil Luja XIV ujedno i odraz italijanske barokne umetnosti – koliko god ona bila promenjena i prilagođena – možemo ga nazivati i „baroknim klasicizmom".

Taj tip klasicizma bio je službeni dvorski stil između 1660. i 1685. godine, a njegovo izvorište u prvom redu je umetničko, a ne političko. Francuska arhitektura sedamnaestog stoleća, a nešto manje i skulptura, prisnije su povezane s italijanskom renesansom nego umetnost bilo koje severne zemlje, premda je u slikarstvu sve do šezdesetih godina, pa i posle (vidi str. 496) i dalje vladao maniristički stil škole iz Fontenbloa. Klasicizam se takođe napajao na izvorima francuskog humanizma i njegovom intelektualnom nasleđu – racionalizmu i stoičkim vrlinama – koje je odraz vrednosnog sistema srednje klase i koji je vladao u kulturnom i političkom životu. Ti faktori usporili su širenje baroka u Francuskoj, a uticali su i na shvatanje tog stila. Rubensov Ciklus o Medičijima, na primer (vidi sliku 763), nije ostavio nikakav trag u francuskoj umetnost sve do kraja veka. Jer dvadesetih godina, kad je naslikan, francuski umetnici još uvek su se nadahnjivali ranim barokom.

Grafika

KALO. Važan lik prelaznog razdoblja među ovim majstorima bio je Žak Kalo (1692/1693–1635), čije je delo bilo bitno kako za Žorža de la Tura tako i za mladog Rembranta. Veliki deo mladosti proveo je na dvoru Kozima II Medičija u Firenci, gde je uglavnom radio grafike s pozorišnim temama, posebno *komedije del arte* (vidi okvir na str. 569). Posle povratka u rodni Nansi 1621. godine njegova dela odišu dubokim promenama. Grafike mu se tada kreću u rasponu od apokaliptične snage, što ga dovodi u vezu s Hijeronimusom Bošom, do zapanjujuće neposrednosti koja ga približava duhu Pitera Brojgela Starijeg; pa ipak, Kalo je potpuno u svom vremenu. Zato njegovo delo podjednako pripada prošlosti i današnjem vremenu. Ta obeležja očigledno se mešaju u *Velikim nevoljama rata,* delu koje je nastalo 1633. godine, upravo one godine kad je Rišelje



790. Žak Kalo. *Krvnikovo drvo,* iz serije *Velike nevolje rata.* 1633. Bakrorez, 9 x 23 cm. Britanski muzej, London



791. Žorž de La Tur. *Josif drvodelja.* Oko 1645. Ulje na platnu, 130 x 100 cm. Luvr, Pariz

osvojio Nansi. Taj niz bakroreza predstavlja samu srž Kaloovog doživljaja Tridesetogodišnjeg rata, ali uz to ima i moralizatorsku svrhu. *Krvnikovo drvo* (slika 790) prikazuje vojnike koji su kažnjeni zbog svojih zlodela: „Ovi lopovi, bedni i omraženi, koji vise s ovog stabla poput nekog jadnog voća, napokon su došli pod udar božanske pravde koja je spora, ali dostižna", govori nam natpis. Stil je i dalje manirističk i, osim kad je reč o grupi na desnoj strani, koja je prikazana na naturalistički način koji podseća na braću Le Nen. Kaloov smeli prikaz čini ovaj ukočeni prizor tmurnijim od Bošove vizije Pakla u *Vrtu uživanja* (vidi sliku 684). Bakropis je zadivljujuće neposredan, taj stil autor je usvojio u pozorištu, a nagoveštava živost Gojinih likovnih predstava (vidi sliku 864).

Slikarstvo

DE LA TUR. Karavađo je uticao na mnoge francuske barokne slikare, mada nije nimalo jasno kako je došlo do toga. Većinu tih slikara činili su manje važni provincijski umetnici, od kojih su neki razvili vrlo originalan stil. Najbolji od njih bio je Žorž de La Tur (1593–1652), čiji je značaj priznat tek 200 godina kasnije. Iako je delovao na severoistoku Francuske, u Loreni, nipošto nije bio običan provincijski umetnik. Pored toga što je bio imenovan za kraljevskog slikara, dobijao je narudžbine i od guvernera Lorene. Na početku radnog veka slikao je živopisne likove u Kaloovom stilu, a kasnije se okrenuo vrlo razrađenom prikazivanju dobro poznatih prizora iz savremenog pozorišta u maniru Karavađovih sledbenika sa severa.

Mada su te slike bile dobro naslikane, ipak bi De La Tur pobudio tek prolazno zanimanje da nije bilo njegovih slika s religioznom tematikom iz zrelog razdoblja, obeleženih



792. Lui Le Nen. *Seljačka porodica.* Oko 1640. Ulje na platnu, 113 x 158,7 cm. Luvr, Pariz

ozbiljnošću i dostojanstvom. Slika *Josif drvodelja* (791) mogla bi se pogrešno shvatiti kao žanr-scena kad ne bi duh verskog zanosa dostigao intenzitet Karavađovog *Pozivanja svetog Mateja* (vidi sliku 726). Snaga de La Turove vizije daje svakom pokretu, svakom izrazu lica na ovoj začaranoj kompoziciji najveće moguće značenje. Mali Isus drži u ruci sveću (omiljeni slikarev predmet) koja osvetljava prizor intimnom i blagom svetlošću koja podseća na *Hristovo rođenje* (slika 683) Gerthena Tot Sint Jansa. De La Tur, kao i Gerthen, svodi oblike do stereometrijske jednostavnosti, čime ih uzdiže iznad svakodnevice, uprkos njihovoj prividnoj realističnosti.

BRAĆA LE NEN. Poput Žorža de La Tura i tri brata Le Nen – Antoan, Luj i Matje – ponovo su otkriveni tek u novije doba. Iako datumi njihovog rođenja nisu poznati, verovatno su svi rođeni u Laonu u prvoj dekadi veka. Godine 1629. nalazimo ih u Parizu, gde su dvojica starijih i umrla od kuge 1648. godine. Iako su slikali istim načinom a slike potpisivali jednostavno „Le Nen", svaki od njih posedovao je izrazitu ličnost. Antoan je u duši bio minijaturista, Luj je bio najstroži, a Matje najsnažniji. Lujeva *Seljačka porodica* (slika 792) može da posluži kao primer njihovog „porodičnog" stila sa svim njegovim vrlinama. Poput seoskih prizora iz Holandije i Flandrije sedamnaestog stoleća, s kojima ima mnogo zajedničkih crta, slika nastavlja tradiciju koju je zacrtao Piter Brojgel Stariji (vidi sliku 717). Ali dok su nizozemske slike iz svakodnevnog života najnižih slojeva naroda često obeležene humorom i satirom (vidi sliku 773), Le Nen im daje ljudsko dostojanstvo i monumentalnu težinu, što podseća na Velaskezovog *Vodonošu iz Sevilje* (vidi sliku 757).

PUSEN. Zašto su ti umetnici bili tako brzo zaboravljeni? Razlog je jednostavan: posle 1640. godine Francuskom je zavladao klasicizam. Jasnoća stila, uravnoteženost i uzdržanost dela spomenutih umetnika u poređenju s Karavađovim sledbenicima mogle bi se nazvati „klasičnim vrlinama", ali se ti slikari ipak ne mogu svrstati u „klasiciste". Umetnik koji je najviše doprineo usponu klasicizma bio je Nikola Pusen (1593/1594–1665). Mada je bio najveći francuski slikar tog stoleća i prvi francuski slikar u istoriji koji je stekao međunarodnu slavu, ipak je proveo gotovo čitav svoj radni vek u Rimu. Tu je pod uticajem Rafaela razvio stil koji će postati uzor francuskim slikarima druge polovine stoleća.

Pusena su na početku nadahnjivale Ticijanove tople i raskošne boje kao i njegov pristup klasičnoj mitologiji. Na slici *Kefal i Aurora* (793) Pusen nam predstavlja drevnu prošlost kao poetski san, mada je nepomućeno blaženstvo Ticijanovih *Bahanalija* (slika 632) ovde prekriveno setom. Poput mnogih drugih ranih Pusenovih tema, i ova priča o nesrećnoj ljubavi preuzeta je iz *Metamorfoza* rimskog pesnika Ovidija, omiljenog izvora tema za umetnike baroka (vidi takođe sliku 20), mada se prizor na slici udaljuje od teksta, što je takođe karakteristično za barok. Aurora, boginja zore, pokušava da zagrli smrtnika Kefala, koji odbacuje njenu ljubav zbog vernosti svojoj ženi Proksidi. Kefalova vernost prikazana je ljupko time što mu *putto* predočava Proksidin portret. Usnuli rečni bog na levoj strani označava



793. Nikola Pusen. *Kefal i Aurora.* Oko 1630. Ulje na platnu, 96,7 x 129,7 cm, Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću staratelja

794. Nikola Pusen. *Otmica Sabinjanki.* Oko 1636–1637. Ulje na platnu, 154 x 209 cm.
Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Fond Harisa Brizbejna Dika 1946.



795. Nikola Pusen. *Bahovo rođenje.* Oko 1657. Ulje na platnu, 122,6 x 179,1 cm. Umetnički muzej Fog, Univerzitet Harvard, Kembridž, Masačusets
Poklon supruge Samjuela Saksa u sećanje na njega

noć, a bog sunca Apolon u pozadini čeka pored svoje kočije da nastupi zora (vidi i sliku 734).

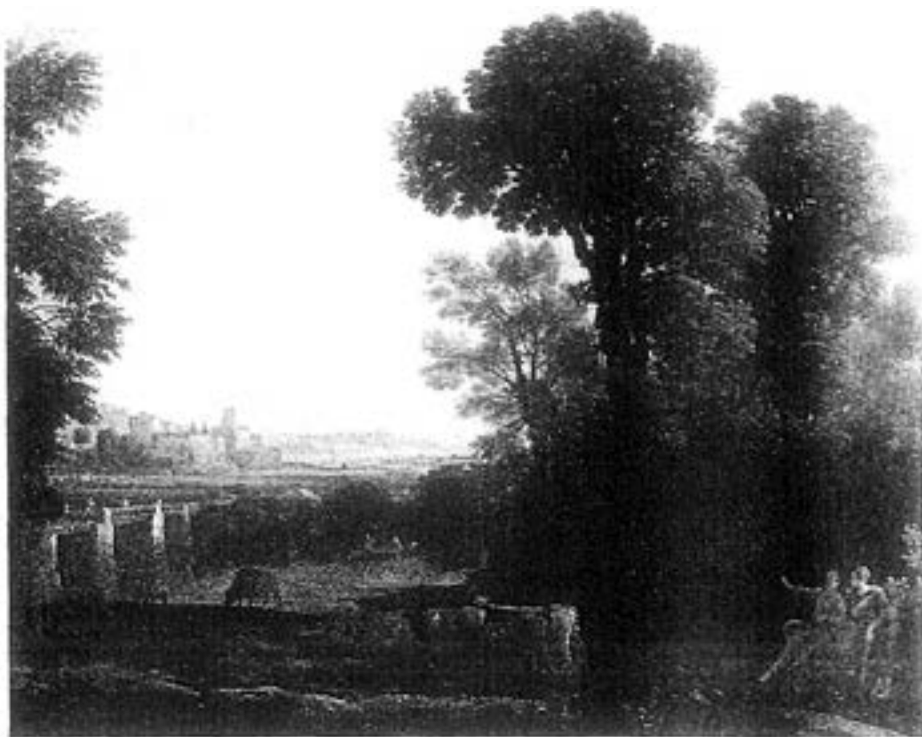
Za razliku od ove slike, *Otmicu Sabinjanki* (794) treba gledati drugačije. I ona upućuje na potpunu odanost antici, ali po stilu i idejama ova dva dela udaljenija su nego što to opravdava razdoblje od sedam godina, koliko je između njihovog nastanka. *Otmica Sabinjanki* primer je stroge disciplinovanosti Pusenovog intelektualnog stila koji se razvio kao reakcija na preteranosti visokog baroka (vidi str. 558). Čvrsto oblikovani likovi kao da su „zamrznuti u pokretu", poput statua; mnogi su od njih nadahnuti helenističkom skulpturom. Pusen ih je smestio pred obnovljene rimske građevine, što je smatrao, s arhitektonskog stanovišta, za ispravno rešenje. Kompozicija je teatralna, i to s razlogom. Nastala je tako što je Pusen obično pokretao male glinene likove oko minijaturnih kulisa sve dok mu se kompozicija ne bi učinila zadovoljavajuća. Na slici postoji obilje osećanja, ali nimalo spontanosti, pa nas ta osećanja ne dotiču. Pristup je tipičan za Rafaela (vidi slike 626 i 617). Tačnije rečeno, to je Rafael gledan kroz delo Anibalea Karačija i njegove škole (uporedi sa slikama 729 i 734). Venecijanska obeležja, koja su se već rano iskazala u Pusenovom radu, ovde su svesno potisnuta.

Na nas Pusen ostavlja utisak umetnika koji je veoma dobro poznavao samoga sebe, a to potvrđuju i brojna pisma u kojima prijateljima i zaštitnicima izlaže svoje stavove. Po njegovom uverenju, najviši cilj slikarstva je prikazivanje ozbiljnih i plemenitih ljudskih postupaka. To vredi i za *Otmicu Sabinjanki,* sliku kojoj su se divili zbog njenog rodoljublja, jer je prikazani čin osigurao budućnost Rima. (Prema Liviju i Plutarhu Sabinjani su pošteđeni, a devojke koje su Rimljani oteli i uzeli za žene kasnije su postale posrednice u uspostavljanju mira između dve strane.) Bilo kako bilo, takve prizore treba prikazati u logičnom sledu – ne kako su se stvarno dogodili, već kako bi se događali kad bi priroda bila savršena. U tom smislu umetnost mora da teži opštem i tipičnom. Obraćajući se duhu a ne čulima, slikar mora da potisne sporedne stvari, kao što je boja, a da istakne oblik i kompoziciju. S dobre slike posmatrač mora biti u stanju da „pročita" prava osećanja svakog lika i poveže ih s pričom. (Vidi Primarne izvore br. 72, str. 641.) Ove ideje nisu nove. Setimo se Horacijeve izreke *ut pictura poesis* i Leonardove tvrdnje da je najviši cilj slikarstva prikazivanje „težnji ljudske duše" (vidi str. 408. i 456). Pre Pusena niko nije doveo u tako prisnu vezu slikarstvo i književnost niti je tako dosledno primenjivao tu ideju u praksi. Njegov metod objašnjava hladnu i previše očitu retoriku u *Otmici Sabinjanki,* koja sliku čini dalekom, koliko god se divili njenoj strogoj ozbiljnosti.

Pusen je i svoje „idealne pejzaže" slikao polazeći od takvih teorijskih pogleda, a rezultati proizvode zadivljujući utisak jer odišu strogom lepotom, trezvenošću i mirom. Taj strogi racionalizam trajao je do 1650. godine, kad je počeo da slika niz predela zasnovanih na mitologiji koju je sredinom života bio odbacio. U njima se stapa stil njegovih ranih radova, dok je bio pod uticajem Ticijana, s njegovim kasnijim radovima, kad je došao pod uticaj Rafaelovog klasicizma, a rezultat je novi tip mitološkog krajolika koji je duhom blizak Klodu Lorenu (vidi dalje), ali je obogaćen ličnim asocijacijama koje mu daju višestruka značenja. Umetnikova razmišljanja s pravom su nazvana transcendentalnim meditacijama, jer sadrže arhetipske slike opšteg značenja. Slikom *Bahovo rođenje* (795) Pusen se vraća velikoj stoičkoj temi (kojom se dva puta bavio u mladosti) da se smrt pojavljuje i u carstvu sreće. Slika prikazuje trenutak kad Merkur predaje dete, rođeno iz Jupiterovog bedra, a začeto u njegovoj vezi s boginjom meseca Semelom, na čuvanje rečnoj boginji Dirki, uz zanosne zvuke frule satira Pana (i Jupitera su odgojila šumska božanstva).

U starosti je slikanje umetniku postalo naporno, pa su potezi slikarske četkice drhtavi pa zato slika ne izgleda uobičajeno „ispeglana". Pusen je ipak uspeo da pretvori taj nedostatak u prednost, pa *Bahovo rođenje* predstavlja najčistije ostvarenje izražajne namere u slikanom obliku. Slika odiše spokojnom liričnošću koja s jedne strane označava radost življenja, a s druge mračni nagoveštaj smrti: na desnoj strani nimfa Eho (Jeka) oplakuje mrtvog Narcisa, lepog mladića (ali zaljubljenog u sebe) koji je odbacio njenu ljubav i utopio se pokušavajući da poljubi sopstveni odraz u vodi. I priča o Eho i Narcisu, kao i ona o Kefalu i Aurori, preuzeta je od Ovidija, ali Pusena je zanimao smisao, a ne priča. On shvata temu kao deo večnog kruga prirode u kome bogovi otelovljuju prirodne sile, a mitovi iskazuju osnovne istine. Iako se bez sumnje nadahnjivao panteističkim spisima Tomaza Kampanele i učenim komentarima stoika Natalea Kontija, slikareva lična sinteza udahnula je život tim idejama.

KLOD LOREN. Ako je Pusen razvio herojska obeležja idealnog predela, veliki francuski slikar Klod Loren (1600-1682) prikazao je njegovu idiličnu stranu. I on je proveo gotovo čitav svoj radni vek u Rimu. Kao i mnogi drugi „severnjaci", i Loren je istraživao okolnu Kampanju, i to temeljnije i s više ljubavi nego bilo koji Italijan. O njegovom izvanrednom daru zapažanja svedoče bezbrojni crteži napravljeni na licu mesta. Postoje dokazi da se služio i uljanim bojama za skiciranje na otvorenom, pa je tako prvi slikar za koga se zna da je to radio. No skice su bile tek sirova



796. Klod Loren. *Pastorala.* Oko 1650. Ulje na bakru, 39,3 x 53,3 cm.
Umetnička galerija Univerziteta Jejl, Nju Hejven, Konektikat
Fond Lija Hana Mladeg



797. Simon Vue. *Venerina toaleta.* Oko 1640. Ulje na platnu, 165,7 x 114,3 cm. Umetnički muzej Karnegi, Pitsburg
Poklon supruge Horasa Binija Hera

građa za slike kojima nije bio cilj topografska preciznost već iznalaženje poetske suštine predela ispunjenog jekom drevnih vremena. Često je kompozicija, kao u *Pastorali* (slika 796) uronjena u magličastu svetlost ranog jutra ili kasnog popodneva. Za razliku od Pusenovih pejzaža, koji se malo-pomalo uvlače u sebe, prostor se tu spokojno širi. Takvi prizori obavijeni su setom, a prošli doživljaji pozlaćeni su sećanjem. Stoga su se Lorenove slike morale svideti posebno Englezima koji su samo nakratko videli Italiju – ako su je uopšte videli.

VUE. Simon Vue (1590–1649) takođe je otišao rano u Rim, gde je stao na čelo francuskih sledbenika Karavađa; ali, za razliku od Pusena i Lorena, on se ipak vratio u Francusku. Nastanivši se u Parizu vrlo brzo je odbacio sve tragove Karavađovog načina slikanja i zasnovao karakterističan živopisni stil nadahnut Karačijem, kojim je postigao takav uspeh da je imenovan prvim kraljevskim slikarem. Iz Italije je doneo i sećanje na velike prethodnike baroka iz severnog dela zemlje. *Venerina toaleta* (slika 797) bila je omiljena tema u Veneciji od Ticijana pa sve do Veronezea. Vueov lik podseća na Kođovu *Jo* (vidi sliku 655), ali bez njene otvorene erotičnosti. Umesto toga, ona poseduje elegantnu čulnost koja je vrlo strana Pusenovoj disciplinovanoj umetnosti.

Ironična je činjenica da je *Venerina toaleta* naslikana oko 1640. godine i da se podudara s početkom Pusenovog neuspešnog boravka u Parizu, gde je došao na poziv Luja XIII. Nije bio nimalo bolje sreće od Berninija 20 godina kasnije (vidi str. 606). Posle nekoliko godina Pusen će napustiti Pariz, duboko razočaran iskustvom na dvoru, čiji je i ukus i politiku Vue mnogo bolje shvatao. U izvesnom smislu njihovo suparništvo potrajaće još prilično dugo.

Barokno pozorište i barokna muzika u Francuskoj

Okosnica francuske kulture sedamnaestog veka bila je sklonost prema klasicizmu koja se pojavila 50 godina ranije. Grupa pesnika pod vođstvom Pjera de Ronsara (1524–1585), nazvana „Plejada", osnovana je 1550. godine s ciljem da razvija francusku poeziju i književnost na tradiciji grčkog i rimskog pesništva i drama, objavljenih i proučavanih već početkom stoleća. Otprilike u to doba postale su omiljene dvorske svečanosti, a isto tako i *intermezzi* (međuigre; nazvani još i *ballets de cour*) u kojima su se stapali pevanje, igra i drama, kao i predstave na način „starih". Javno pozorište bilo je monopol Bratstva strasti (Confrérie de la Passion) koje je nadziralo svetovnu dramu. (Verske drame bile su zabranjene 1548. godine.) Ova tri činioca – sklonost klasičnom, smisao za starinu i pokroviteljstvo dvora – odlučno su delovali na oblikovanje francuskog pozorišta i francuske muzike. Ljubav prema klasicizmu i humanizmu još je ojačala za vreme vladavine žene Anrija II, Italijanke Katarine de Mediči (1560–1574). Verski ratovi između katolika i protestanata, koji su izbili 1562. godine, prekinuli su razvoj umetnosti. Neprijateljstva su potrajala sve dok 1629. godine vojska Luja XIII pod vođstvom prvog ministra, kardinala Rišeljea (1585–1642), nije porazila protestante.

Okončanje verskih ratova donelo je Rišeljeu veliku moć. Kako je bio vrlo obrazovan čovek, usmerio se ne samo na vladanje Francuskom već i na to da umetnost potčini načelima vlasti. Godine 1629, kad su protestanti doživeli poraz, počela je da se neslužbeno sastaje mala grupa intelektualaca, nazvana Francuskom akademijom, kako bi raspravljali o književnosti. Po nalogu kardinala Rišeljea, Akademija je postala državna ustanova, sledeći italijanske uzore iz 1636. godine. Akademija je zahtevala od pozorišta da daje moralne pouke i da zastupa italijansku ideju verodostojnosti (vidi str. 487). Bila je to prva u nizu francuskih akademija koje će biti osnovane tokom sedamnaestog veka da bi unapredile slikarstvo i skulpturu, muziku, arhitekturu, pa i igru. Te državne akademije nadzirale su školovanje mladih umetnika, a u njihov delokrug ulazile su i kraljevske narudžbine. Vremenom su akademije postajale sve autoritativnije, i na kraju su počele da kruto upravljaju svim umetnostima.

Prvi važniji francuski dramatičar bio je Aleksandar Ardi (oko 1572–1632), plodan pisac oko 700 tragikomedija (komada na ozbiljnu temu, ali sa srećnim završetkom) i pastorala pisanih za Otel de Burgonj, jedinu stalnu pozorišnu kuću u Parizu pre kraja verskih ratova (1629). Inače predstave su se prikazivale i na teniskim igralištima (jeux de paume), na kojima bi se podizala pozornica. Kardinal Rišelje je 1640. godine naredio da se sagradi pozorište u njegovoj palati, i to je pozorište prvo u Francuskoj imalo proscenijum (prozornicu odvojenu portalom od gledališta), što je bila novina uvezena iz Italije koju je uskoro prihvatila cela Evropa. Rišelje se posebno zanimao za dramu pa je lično zaposlio pet dramatičara čiji je rad sam nadgledao. Trajnu slavu jedini je stekao Pjer Kornej (1606–1684). Njegove tragedije, zasnovane na drevnoj istoriji i mitologiji, bave se junacima koji biraju radije smrt nego sramotu, a pisane su kićenim, osećajnim jezikom koji je obeležavao klasične drame pre 1650. godine. No kada je Kornej predao dramu Sid na ocenu Francuskoj akademiji u godini njenog osnivanja, dočekan je tako oštrim kritikama da pune četiri godine nije ništa napisao. Kornejev mlađi brat, Tomas (1625–1709), bio je takođe ugledan dramatičar, a njegova najbolja dela potiču iz sedamdesetih godina sedamnaestog veka.

Francuska drama dostigla je vrhunac u delima Žana Rasina (1639–1699), čije se tragedije u grčkom stilu bave sukobom između želja i obaveza, a izražavaju se neposrednim, jednostavnim jezikom koji je ubrzo zamenio kićeni jezik Pjera Korneja. Rasinove drame otelovljuju teorije Nikole Boaloa-Deproa (1636–1711), koji se zalagao za poštovanje tri jedinstva – radnje, vremena i mesta – kao i za dostojan govor, ponašanje i moralne stavove. U početku stvaranja sprijateljio se s Molijerom (Žan Batist Poklen, 1622–1673), koji je dostigao vrhunac francuske komediografije. Drame Mizantrop (1666) i Tartif (1664), na koje je uticala komedija del arte – (koja je tada postizala velike uspehe u Evropi) – remek-dela su ciničnog humora, a napisane su u aleksandrincima, stihovima od dvanaest slogova, što je postalo standard za francusko pozorište. La Komedi Fransez – osnovana kraljevskim ukazom iz 1680. godine, od Molijerove trupe i one konkurentske iz Otel de Burgonj – dobila je monopol na izvođenje drama na francuskom jeziku, a jedini je izuzetak bila commedia dell'arte (vidi str. 569), koja će biti zabranjena 1697. godine zbog navodne uvrede nanesene kraljevoj ljubavnici.

Rišeljeov naslednik kardinal Mazaren, Italijan po rođenju, osećao je trajnu ljubav prema operi i aktivno ju je promovisao. Pošto je preuzeo uzde moći (posle Mazarenove smrti), Luj XIV je započeo gradnju nove palate u Versaju, selu izvan Pariza, gde će plemstvo biti prinuđeno da živi u doba strahovite pobune „fronde", između 1648. i 1652. godine. I pre završetka izgradnje dvorca (1682) kralj je tu postavljao velike predstave, kao što je bila alegorija njegove vladavine, *Zadovoljstva začarane zemlje* (1664). Svrha umetnosti u doba Luja XIV bila je slavljenje kralja, a u tome je klasicizam imao vrlo važnu ulogu. Klasicizam je bio u milosti

Vueov dekorativni stil postaviće temelje kasnijem rokokou, ali će upravo Pusenov klasicizam uskoro ovladati francuskom umetnošću. Ove će se dve tradicije nadmetati u čitavom razdoblju romantizma: jedna će biti jača u jednoj, druga u drugoj fazi, ali nijedna neće biti dominantna duže vreme.

KRALJEVSKA AKADEMIJA. Kad je 1661. godine Luj XIV preuzeo vlast, njegov glavni savetnik, Žan Batist Kolber, sastavio je upravni sistem koji će podržavati moć apsolutnog vladara. Sistem je imao za cilj podvrgavanje misli i postupaka čitavog naroda strogoj kontroli odozgo, a likovne umetnosti imale su zadatak da slave kralja. U muzici

ne samo zbog svog učenog humanizma i uzvišenog moralnog tona nego i zato što je dokazivao da je Francuska naslednica Grčke i Rima. U raspravama posle 1688. godine, nazvanim borbom između „starih" i „modernih", francuski akademici čak su nastojali da dokažu nadmoć francuske kulture i da je nametnu kao novu normu koja treba da zameni antiku.

Luj XIV redovno se pojavljivao na baletima šezdesetih godina XVII veka kad su se oni pretvorili u velike spektakle. Otada je stalno uživao u baletima i operama dvorskog kompozitora i baletskog majstora Žan Batiste Lilija (1632–1687). Lili je u početku sarađivao s Molijerom na komičnim baletima napisanim za dvor, ali su 1672. prestali da sarađuju zbog Lilijeve beskrupuloznosti. Lili je zatim uzeo za saradnika dramatičara Filipa Kinola (1635–1688), i ta je saradnja trajala deset godina, od *Atisa* (1676) do *Armide* (1686), koja se temeljila na Oslobođenom Jerusalimu Torkvata Tasa. Njihov zajednički rad, kome je svojstveno jedinstvo teksta i muzike, može da se uporedi s tragedijama Korneja i Rasina. Budući da se pridržavao ideala naglašenog deklamovanja, koji je negovala firentinska *kamerata* (vidi str. 558.), Lili je komponovao muziku odmerene i dostojanstvene jednostavnosti. On je u operu uveo dodatne horove i balete koji su predstavama davali više sjaja; tome su doprinosili i kostimi po nacrtima Žana Berena (1637–1711). Rezultat je bio hladan i pompezan, ali i slikovit – upravo takav kakav je odgovarao životu u Versaju. Za francusku muziku Lili je značio ono što je Lebren značio za likovnu umetnost. Odigrao je presudnu ulogu u osnivanju Kraljevske akademije za igru, pošto je kralj prestao aktivno da učestvuje u baletima (1661). Godine 1672. Lili je spojio akademiju za muziku s onom za igru, čime je udaren temelj današnjoj nacionalnoj operskoj kući u Francuskoj.

Lili je neosporno bio najjača stvaralačka figura francuske barokne muzike. Jedini mu je takmac bio Mark-Antoan Šarpantje (1634–1704), učenik Karisimija, koji je kao muzički upravitelj jezuitskog reda u Parizu postao najveći francuski kompozitor verske muzike. Šarpantjeova svetovna muzika bila je takođe visokog nivoa, posebno opera *Uobraženi bolesnik* (1673), koju je napisao zajedno s Molijerom, pošto je ovaj raskinuo saradnju s Lilijem. Drugi kompozitor bio je mnogo mlađi Fransoa Kupren (1668–1733), kraljevski orguljaš u Versaju, čije su svite za čembalo i za orkestar čuvene po živahnoj inventivnosti. Kao kompozitor on pokriva dva razdoblja: najvažnije kompozicije napisao je u vreme Luja XV, iako njegova muzika po stilu pripada baroku.



798. Fransoa Mansar. Predvorje dvorca Mezon Lafit. 1642–1650.

i u pozorištu službeni, „kraljevski stil" bio je klasicizam – kako u teoriji tako i u praksi. Likovne umetnosti kontrolisali su Kolber i umetnik Šarl Lebren (1619–1690) koji je obavljao nadzor nad svim kraljevim umetničkim projektima. Lebren, glavni pokrovitelj kraljevske umetnosti, imao je takvu moć da je upravljao francuskom umetnošću u svim prilikama. Njegov uticaj dopirao je i dalje od riznice, jer je uticao i na novi sistem usmeravanja umetnika ka službeno odobrenim stilovima.

U antici i u srednjem veku umetnici su se školovali kod pojedinih majstora, a ta duga tradicija preovlađivala je i u renesansi. Ali kako su slikarstvo, skulptura i arhitektura sve više dobijali status humanističkih veština, tako su umetnici sve više priželjkivali da zamene svoje „mehaničko" školovanje teorijskim znanjem. U tu svrhu osnivale su se „umetničke akademije" po uzoru na humanističke akademije. (Naziv *akademija* potiče od atinskog šumarka u kome se Platon sastajao sa svojim učenicima.) Umetničke akademije pojavile su se najpre u Italiji krajem šesnaestog veka kao izdanci književnih akademija. One su zapravo bile privatna udruženja umetnika koji su se povremeno sastajali kako bi crtali po modelu i raspravljali o problemima teorije umetnosti. Ove akademije kasnije su se pretvorile u umetničke ustanove koje su preuzele neke esnafske funkcije, ali njihova nastava bila je ograničena i nimalo sistematska.

Isto se može reći i za Kraljevsku slikarsku i vajarsku akademiju u Parizu, osnovanu 1648. godine. Kad je 1663. Lebren postao njen direktor, on je ustanovio kruti program obavezne nastave u praksi i teoriji, zasnovan na „pravilima". To je bio model za sve kasnije akademije, uključujući i njihove naslednice – današnje umetničke škole. Veliki deo njihovog učenja potiče od Pusena, koji je više godina bio Lebrenov učitelj u Rimu, ali je tu racionalizam doveden do krajnosti. Akademija je čak smislila metod numeričkog vrednovanja umetnika prošlog i tadašnjeg doba u kategorijama crtanja, izražajnosti i proporcija. Najviše ocene dobili su antički umetnici, zatim Rafael i njegova škola i Pusen. Venecijanski umetnici, koji „previše naglašavaju" boju, bili su slabo ocenjeni, a Flamanci i Holanđani još slabije. Slično su klasifikovane i teme, počevši od „istorijskih" – što znači narativnih klasičnih, biblijskih ili mitoloških – na vrhu, pa do mrtve prirode koja je zauzimala najniže mesto.

Arhitektura

MANSAR. Osnovu baroknog klasicizma u arhitekturi postavila je grupa projektanata čiji je najistaknutiji član bio



799. Klod Pero. Istočno pročelje Luvra, Pariz, 1667–1670.

Fransoa Mansar (1598–1666). On verovatno nikad nije posetio Italiju, ali su drugi francuski arhitekti tada već doneli i prilagodili neke oblike ranog rimskog baroka, posebno u projektovanju crkava, pa je tako Mansar bio upoznat s novim italijanskim stilom. Teško je, međutim, odrediti koliko on tom stilu duguje. Njegove najznačajnije građevine su dvorci, a na tom području francuska renesansna tradicija bila je važnija od bilo kog neposrednog baroknog uticaja. Zamak Mezon Lafit u blizini Pariza, izgrađen za novog službenika uprave pokazuje Mansarov zreli stil u njegovom najboljem vidu. Posebno je lepo predvorje koje vodi do veličanstvenog stepeništa (slika 798), građeno u strogom, a ipak svečanom stilu. Gledajući klasično čistu raščlanjenost zidova, najpre pomišljamo na Paladija (vidi str. 501), čiju je raspravu Mansar sigurno poznavao i cenio. Ali skulptura je ovde postavljena na tipično francuski način, kao integralni deo arhitekture. Tek složenost krivina svoda podseća da ova građevina, uprkos klasicističkim crtama, ipak pripada baroku.

LUJ XIV, KOLBER I LUVR. Mansar je umro prerano da bi imao udela u najvišoj fazi francuskog baroknog klasicizma. Početak te faze označava prvi veliki projekat koji je vodio Kolber – a to je završetak Luvra. Rad na Kraljevskoj palati trajao je, s prekidima, čitavo stoleće, a odvijao se prema Leskoovom projektu (vidi sliku 722). Preostalo je da se pročeljem koje bi ostavljalo snažan utisak zatvori četvrtasto dvorište sa istočne strane. Kako je bio nezadovoljan predlozima francuskih arhitekata, Kolber je pozvao u Pariz Berninija, nadajući se da će najčuveniji majstor rimskog baroka učiniti za francuskog kralja ono što je na tako veličanstven način učinio za crkvu. Bernini je 1665. godine proveo više meseci u Parizu i ponudio tri projekta takvih razmera da bi svaki od njih „zagušio" postojeću palatu. Posle mnogih rasprava i intriga Luj XIV odbacio je te nacrte, a problem završnog rešenja prebacio na odbor od tri člana: Šarla Lebrena, dvorskog slikara; Luja Le Voa (1612–1670), dvorskog arhitekte, koji je i ranije radio na tom projektu, i Kloda Peroa (1613–1688), koji je proučavao klasičnu arhitekturu, ali nije bio profesionalni arhitekt. Sva trojica bili su odgovorni za građevinu koja je zaista potom i sagrađena (slika 799), iako se obično Perou pripisuje vodeća uloga. (Vidi Primarne izvore br. 73, str. 641.)

Projekat na neki način upućuje na duh arheologa koji bi znao kako da vešto odabere ona obeležja klasične arhitekture koja će povezati Luja XIV sa slavom rimskih careva, a ipak će se uklopiti i u starije delove palate. Središnji paviljon ima pročelje rimskog hrama, a strane mu izgledaju kao bočni delovi istog hrama okrenuti prema spolja. Tema hrama zahtevala je jedan jedini niz slobodnih stubova, ali Luvr je imao tri sprata. Problem je vešto rešen tako što je prizemlje uzeto kao podnožje hrama, a druga dva sprata uvučena su iza ravni stubova. Projekat je spoj veličanstvenosti i otmenosti koje opravdavaju njegovu slavu. Istočna fasada Luvra označava pobedu francuskog klasicizma kao kraljevskog stila nad italijanskim barokom. Ironija sudbine je da se ovaj važni uzorak tog stila pokazao previše strogim, pa je Pero uskoro pao u nemilost.

PALATA U VERSAJU. Najveći kraljev poduhvat bila je palata u Versaju izgrađena 11 kilometara od Pariza. Započeo ju je 1669. Le Vo, koji je projektovao pročelje okrenuto vrtovima (slika 800). Kad je, posle godinu dana umro, Žil Arduen Mansar (1646–1708), unuk po bratu Fransoa Mansara, uveliko je proširio čitav projekat kako bi mogao da smesti kraljevski dvor koji se stalno povećavao. Krilo okrenuto vrtovima, koje je po Le Voovoj zamisli trebalo da

800. Luj Le Vo i Žil Arduen-Mansar. Izgled ka vrtu središnjeg bloka palate u Versaju. 1669–1685.



801. Arduen-Mansar, Lebren i Kuasvoks. Dvorana ogledala, palata u Versaju



802. Arduen-Mansar, Lebren i Kuasvoks.
Salon rata, palata u Versaju. Započeto 1678.

bude glavna palata dvorca, znatno je produženo, bez promene usvojenih arhitektonskih elemenata, tako da izvorni projekat fasade (koja je zapravo manje stroga varijanta istočnog pročelja Luvra), sada izgleda nesrazmeran i s mnogo ponavljanja. Čitav srednji deo sadrži samo jednu dvoranu, čuvenu Dvoranu ogledala (Galerie des Glaces, slika 801), te Salon rata (Salon de la Guerre) i njegov pandan, Salon mira (Salon de la Paix), na drugoj strani.

Obeležja baroka ponovo su se pojavila u enterijeru palate u Versaju, mada nisu bila službeno prihvaćena.Taj pomak bio je u skladu s kraljevim ukusom. Luja XIV nije toliko zanimala teorija arhitekture, pa ni monumentalnost spoljašnjeg izgleda građevine koliko raskošna unutrašnjost koja stvara odgovarajuće okruženje za njega i njegov dvor. Zato je čovek koga je zaista slušao bio slikar Lebren, a ne arhitekt palate. Lebrenov cilj bio je tipično barokni: podvrgnuti sve umetnosti slavljenju Luja XIV. U tu svrhu nadahnjivao se uspomenama iz Rima; mora da su ostavili utisak na njega veliki dekorativni barokni projekti i ostvarenja koje je tamo video, jer su mu dobro poslužili čak 20 godina kasnije, kako u Luvru tako i u Versaju. Mada je bio Pusenov učenik, pre svega je učio od Vuea i postao je odličan dekorater koji primenjuje udružene napore arhitekata, skulptora, slikara i zanatlija kako bi ostvario ambijente neviđenog sjaja. Salon rata u Versaju (slika 802) sličniji je Kapeli Kornaro nego predvorju dvorca Mezon Lafit (uporedi slike 754 i 798). Kao i u mnogim italijanskim baroknim enterijerima, i ovde je ukupni utisak mnogo jači od utiska koji ostavljaju pojedini sastavni delovi.

VERSAJSKI PARKOVI. Najjači utisak Versaja, osim velelepne unutrašnjosti, ostavlja njegov park, koji se pruža u dužini od više kilometara na zapad od vrtnog krila palate (slika 803). Andre Le Notr (1613–1700) svoj projekat tako je savršeno uskladio s projektom palate da je park postao nastavak njenog arhitektonskog prostora. Vrtovi svečane forme, sa svojim terasama, bazenima, potkresanim živim ogradama i statuama, trebalo je da posluže kao odgovarajuća pozadina za kraljevska pojavljivanja u javnosti. Oni predstavljaju niz „dvorana na otvorenom" za sjajne svečanosti i predstave u kojima je Luj XIV toliko uživao. Duh apsolutizma još je upečatljiviji u geometrijskoj preciznosti koja je nametnuta ne samo čitavom predelu, već i samoj palati.

ARDUEN-MANSAR. U Versaju je Žil Arduen-Mansar radio kao član grupe arhitekata, a ograničavao ga je i Le Voov projekat. Njegov lični arhitektonski stil bolje ćemo uočiti na crkvi Invalida (slike 804 i 805), nazvanoj tako po ustanovi za žrtve rata kojoj crkva i pripada. Zgrada je spoj italijanskih renesansnih i baroknih obeležja shvaćenih na izrazito francuski način. Plan u obliku grčkog krsta, sa četiri kapele u uglovima, zasnovan je (uz različite francuske umetke) na Mikelanđelovom projektu za crkvu svetog Petra (vidi sliku 623); jedini barokni element je ovalni prostor hora. Kupola takođe odražava Mikelanđelov uticaj (slike 622 i 624), dok klasicistički elementi na fasadi podsećaju na istočno krilo Luvra; ali spoljašnji izgled celine nepobitno je barokni. Taj se utisak stalno ponavlja zahvaljujući *krešendo* efektu koji je uveo Maderna (vidi sliku 739). Kao i u Borominijevoj Svetoj Anjezi na trgu Navona (vidi sliku 746), fasada i kupola potpuno su usklađene. Kupola predstavlja najoriginalnije i najbaroknije obeležje Arduen-Mansarovog projekta. Visoka i vitka, izdiže se u jedinstvenom luku od osnove tambura do šiljka nad lanternom. Na prvi tambur postavljen je, krajnje neobično, i drugi, uži. Njegovi prozori omogućavaju osvetljavanje naslikane vizije nebeske slave unutar kupole, a sami se skrivaju iza „lažne ljušture" s velikim otvorom na vrhu, tako da likovi na nebeskoj slavi lebde u prostoru



803. Šarl Rivijer. *Perspektivni prikaz dvorca i vrtova u Versaju.* Litografija napravljena prema fotografiji iz 1860. godine



804. Žil Arduen-Mansar. Crkva Invalida, 1680–1691. Pariz



805. Crkva Invalida, Pariz



806. Đanlorenco Bernini. *Model konjaničke statue Luja XIV,* 1670. Terakota, visina 76,3 cm. Galerija Borgeze, Rim



807. Antoan Kuasvoks. *Šarl Lebren,* 1676. Terakota, visina 66 cm. Zbirka Volas, London
Reprodukovano uz odobrenje staratelja

zagonetno osvetljeni. Takvo „pozorišno osvetljenje" služilo bi na čast svakom italijanskom baroknom arhitekti.

Skulptura

Skulptura se vinula do službenog kraljevskog stila otprilike na isti način kao i arhitektura. Dok je bio u Parizu Bernini je oblikovao mermerno poprsje Luja XIV, a od njega je naručena i konjanička kraljeva statua. (Vidi Primarne izvore br. 74, str. 641-642.) Projekat spomenika, za koji je napravio sjajan model u terakoti (slika 806), imao je istu sudbinu kao i njegovi projekti Luvra. Mada je kralja prikazao u klasičnom vojničkom ruhu, statua je odbijena. Verovatno je bila previše dinamična za dostojanstvenost Luja XIV. Ta odluka bila je dalekosežna: statue kralja na konju kasnije su se podizale po čitavoj Francuskoj kao simboli kraljevog ugleda, a Berninijev nacrt, da je bio prihvaćen, mogao je postati uzor za sve te spomenike.

KUASVOKS. Berninijev uticaj ipak se oseća u delima Antoana Kuasvoksa (1640–1720), jednog od skulptora koje je Lebren zaposlio u Versaju. Pobednički Luj XIV na Kuasvoksovom velikom gipsanom reljefu za Salon rata (vidi sliku 802) zauzima pozu Berninijeve konjaničke statue, mada je nešto uzdržaniji. Kuasvoks je rodonačelnik velikog niza istaknutih francuskih skulptora portretista. Njegovo poprsje Lebrena (slika 807) ponavlja glavne obrise Berninijevog modela Luja XIV. Ali lice pokazuje realističnost i finoću karakt[illegible] Kuasvoksa.

PIŽE. Kuasvoks se približio baroku u skulpturi onoliko koliko mu je to Lebren dopustio. Pjer-Pol Piže, najtalentovaniji i najbarokniji francuski skulptor sedamnaestog veka, nije imao na dvoru uspeha sve do Kolberove smrti, posle



808. Pjer-Pol Piže. *Milon iz Krotona,* 1671–1683. Mermer, visina 2,7 m. Luvr, Pariz

čega je Lebrenova moć počela da opada. *Milon iz Krotona* (slika 808), najlepša Pižeova statua, može se uporediti s Berninijevim *Davidom* (vidi sliku 752). Pižeova kompozicija uzdržanija je od Berninijeve; ali tragedija junaka je tako snažno ocrtana da je utisak koji ostavlja na gledaoca gotovo fizički. Unutrašnja napetost ispunjava svaku česticu mermera snažnom životnošću koja podseća na *Laokoonovu* grupu (vidi sliku 215). Pretpostavljamo da je to razlog zbog koga je i Luju XIV statua bila prihvatljiva.

ENGLESKA

Englezi nisu značajnije doprineli baroknom slikarstvu i skulpturi. Zadovoljili su se slabijim izdanjima Van Dajkove portretne umetnosti iz kičica umetnika iz inostranstva, kao što su to bili Holanđanin Peter Leli (1618–1680) i njegov naslednik, Nemac Godfri Kneler (1646–1723). Engleska dostignuća u arhitekturi bila su, međutim, vrlo važna. To je čudno ako uzmemo u obzir činjenicu da se engleski oblik „pozne gotike", poznat pod imenom perpendikularni stil (vidi sliku 451), pokazao ovde neverovatno istrajnim.



809. Inigo Džouns. Zapadno pročelje dvorane za bankete, palata Vajthol, London 1619–1622.

DŽOUNS. Prvi engleski genijalni arhitekt bio je Inigo Džouns (1573–1652), koji je ujedno bio i vodeći pozorišni projektant i majstor spektakla tog doba. Za vreme boravka u Italiji 1600. i ponovo 1613. godine na njega su uticali projekti za kulise Đulija Pariđija; začudo, vratio se kao poštovalac A. Paladija (koji je, uz ostalo, projektovao pozorište Olimpijske akademije u Vičenci, jedno od najranijih te vrste). Dvorana za bankete, koju je Džouns izgradio u palati Vajthol u Londonu (slika 809), gde su se održavale „maske" i druge zabave, u svakom pogledu odgovara načelima izloženim u Paladijevom traktatu, ali ne podražava nijednu Paladijevu građevinu. Po simetričnosti i samodovoljnosti više nalikuje renesansnoj palati nego bilo kojoj drugoj zgradi severno od Alpa. Džounsov šturi stil, s teorijskom podrškom Paladijevog ugleda, bio je 200 godina svetionik klasicističkog pravoverja u Engleskoj.

Barokno pozorište i barokna muzika u Engleskoj

Dvorske predstave pod nazivom „maske" koje su bile preuzete iz italijanskih dvorskih svečanosti, u Engleskoj su imale onu ulogu koju su *ballets de cour* imali u Francuskoj: alegorijama i mitovima, izraženim elegantnim jezikom, muzikom i igrom dočaravale su idealizovanu sliku monarhije. Mnoge od tih „maski" napisao je za Džejmsa I dramatičar Ben Džonson (1572–1637), a postavio ih je Inigo Džouns, koji je 1615. postao nadzornik kraljevskih radionica. Pošto su puritanci (čiji su verski pogledi bili praćeni vrlo strogim društvenim kriterijumima) zbacili Čarlsa I, sva pozorišta su zatvorena i tako su ostala tokom čitavog Komonvelta (razdoblja vladavine puritanaca na čelu s Oliverom Kromvelom). Pozorišta su otvorena tek posle ponovnog uspostavljanja monarhije 1660. godine. Restauracija, kako se nazivala vladavina novog kralja, Čarlsa II, razdoblje je bogatog stvaralaštva na području pozorišta i muzike. Odmah se pojavila potražnja za novim pozorišnim tekstovima, a tom zahtevu udovoljio je Džon Drajden (1631–1700), na čije su delo uticali Šekspir i klasični rimski pisci. Kasnije drame Drajdena i Vilijama D'Avenanta, Džonsonovog naslednika na dvoru, prilično su bombastične, moralizatorske tragedije o ljudima plemenitog roda. Komedija je bolje prošla, iako je sebi postavila isti cilj – moralnu pouku. *Skitnica ili prognani vitez* (1677) gospode Afre Ben (1640–1689) i *Takav je svet* (1700) Vilijama Kongriva (1670–1729) i Džona Vanbroa (koji je poznatiji kao graditelj dvorca Blenhajm; vidi sliku 813) urnebesne su komedije naravi koje odražavaju cinizam onoga doba i ono što su kasniji kritičari nazvali njegovom raspuštenošću. Restauracija je značila revoluciju u engleskom pozorištu: ne samo da su i žene počele da pišu pozorišne komade nego su se prvi put pojavile na javnim pozornicama. Neke su postigle senzacionalan uspeh: jedna od njih, Nel Gvin, povukla se s pozornice i postala ljubavnica Čarlsa II.

Pozorište je iznedrilo i novu kategoriju scenske muzike iz pera vodećeg kompozitora restauracije, Henrija Persela (1659–1695). U vreme Komonvelta engleske opere bile su muzičke drame koje su uspele da izbegnu zabranu jer su ih smatrali koncertima. Ta praksa nastavila se i posle restauracije monarhije. Tako je, na primer, *Venera i Adonis* kompozitora Džona Bloua (1649–1708), učitelja Henrija Persela, prikrivena „maska". Dobar deo Perselovih dela pripada pozorišnoj muzici, kao što je *Vilinska kraljica* (1692), slobodna obrada Šekspirovog *Sna letnje noći*. Persel se najviše približio operi u Didoni i Eneju (1689), koja je koncertna opera, navodno komponovana za devojački internat, ali je umesto toga možda bila izvedena za dvorsku zabavu. Blou i Persel komponovali su i brojne ode kraljevskoj porodici za razne proslave, zatim mnogo crkvenih himni i veći broj kamernih dela i kompozicija za čembalo.



810. Ser Kristofer Ren. Pročelje katedrale sv. Pavla, London. 1675–1710.



811. Osnova katedrale sv. Pavla

REN. Klasicizam je uočljiv i u nekim delovima katedrale svetog Pavla (slike 810–812) ser Kristofera Rena (1632–1723), velikog engleskog arhitekte s kraja sedamnaestog veka; pogledajte prozore na drugom spratu i, posebno, kupolu, koja izgleda kao Bramanteov Tempijeto, samo je mnogo veća (vidi sliku 601). Katedrala svetog Pavla sagrađena je na osnovu savremenog baroknog projekta i odražava temeljno poznavanje savremene arhitekture Italije i Francuske. Ser Kristofer postao je barokni pandan renesansnom umetniku-učenom čoveku. Bio je intelektualno čudo koje je cenio čak i Isak Njutn jer je proučavao anatomiju, fiziku, matematiku i astronomiju. Sve do svoje tridesete godine nije se ozbiljno zanimao za arhitekturu. Za barok je, međutim, karakteristično da u njemu, za razliku od rane i visoke renesanse, nema neposredne veze između naučnih i umetničkih zamisli. Teško je odrediti da li je njegovo poznavanje tehnike znatnije uticalo na oblik njegovih građevina.

Da veliki požar u Londonu 1666. nije uništio gotičku katedralu svetog Pavla i mnoge manje crkve, možda bi ser Kristofer Ren ostao arhitekta amater. Ali posle te katastrofe imenovan je za člana kraljevskog odbora za obnovu grada, a nekoliko godina kasnije počeo je da radi na nacrtima za katedralu svetog Pavla. (Vidi Primarne izvore br. 75, str. 642.) Tradicija koju je zacrtao Inigo Džouns nije bila dovoljna za takav zadatak – ona je pružala tek polazište. Za vreme svog jedinog putovanja u inostranstvo Ren je posetio Pariz, i to baš u vreme rasprava oko završetka Luvra; tamo je verovatno stao na stranu Peroa, čiji se projekat istočnog pročelja Luvra jasno odražava na pročelju katedrale svetog Pavla. Uprkos verovanju da Pariz znači „najbolju školu arhitekture u Evropi", ser Kristofer Ren nije bio ravnodušan prema dostignućima rimskog baroka. Verovatno je poželeo da nova katedrala svetog Pavla postane za Anglikansku crkvu bazilika svetog Petra: jednostavnija i nešto manja, ali podjednako upečatljiva. Njena kupola, kao i ona Svetog Petra u Rimu, u prečniku iznosi onoliko koliko ukupne širine glavnog i bočnih brodova, uzdiže se visoko iznad ostalih delova građevine, a prisutna je i u opš-



812. Unutrašnjost katedrale sv. Pavla

tem izgledu fasade. Lanterna i gornji delovi tornjeva sa satom govore nam da je ser Kristofer verovatno iz crteža i grafika poznavao i Borominijevu crkvu sv. Anjeze na rimskom trgu Navona (vidi sliku 746).

VANBRU. Obeležja italijanskog baroka još su uočljivija u palati Blenim (slika 813), velelepnoj građevini koju je projektovao daroviti amater, ser Džon Vanbru (1664–1726), uz pomoć Nikolasa Hoksmura (1661–1719), najboljeg Renovog učenika. Vanbru se, kao i Džons, veoma zanimao za pozorište, a bio je i omiljen pisac pozorišnih komada. Ako uporedimo fasadu Blenima i stubove koji ga uokviruju s trgom pred crkvom sv. Petra (vidi sliku 739), uvidećemo da je bio još bliži Berniniju. Pred središnju zgradu postavlja monumentalne korintske stubove kako bi povezao rešenje predvorja hrama s idejom renesansne palate (uporedi sa slikom 739), dok se krila oslanjaju na niže dorske stubove. Takav eklekticizam, koji premašuje čak i labave kriterijume tog razdoblja, provlači se i kroz čitav niz pojedinosti. U poređenju s Versajom (slika 800), utisak glomaznosti čini Blenim prikladnim simbolom engleske moći: to je dar zahvalne države vojvodi od Marlboroa za veliku pobedu nad francuskim i nemačkim snagama u Ratu za špansko nasleđe.



813. Ser Džon Vanbru. Palata Blenim, Vudstok, Engleska. Započeta 1705.

DEVETO POGLAVLJE



ROKOKO

Kao što se barok često smatra završnom etapom renesanse, tako se rokoko smatra završnom fazom baroka: dugim prijatnim predvečerjem koje već u sebi nosi klice propasti, sumrakom koji će rasvetliti prosvetiteljstvo i neoklasicizam. U Francuskoj se rokoko povezuje s Lujem XV, jer se uglavnom poklapa s trajanjem njegovog života (1715–1774). Rokoko se ne može poistovetiti ni s apsolutističkom državom ni s crkvom – kao što se nije mogao ni barok – iako je u njima našao glavne pokrovitelje. Recimo uz to da su bitna obeležja rokokoa stvorena i pre kraljevog rođenja. Prvi znaci javili su se već pedesetak godina ranije, u doba dugotrajnog prelaza nazvanog kasnim barokom. Zato je utemeljeno mišljenje da se na rokoko gleda kao na završnu fazu baroka: osamnaesti vek mnogo je dugovao prošlosti, a na to je upozorio filozof Fransoa-Mari Volter. Na likovnu umetnost Pusen i Rubens bacali su svoje duge senke, a spor među njihovim pristalicama o prednosti crteža ili boje potiče još od Mikelanđela i Ticijana. U tom smislu rokoko, kao i barok, još uvek se povezuje sa svetom renesanse.

Međutim, ako previše naglašavamo koliko rokoko u stilskom pogledu duguje baroku, izlažemo se opasnosti da zanemarimo osnovne razlike među njima. U čemu je stvar? U mašti. Dok nam barok predočava pozorište u velikom obimu, rokoko to čini u malom i intimnom. Rokoko je istovremeno ležerniji i nežniji, podjednako zaigran, ćudljiv i pun čežnje. Umetnost rokokoa uspeva da dočara začarani svet koji nam omogućava povremeni beg od stvarnog života. A budući da je moderno doba proizvod duha prosvetiteljstva, još uvek je na dnevnom redu klevetanje rokokoa zbog njegovog eskapizma i erotizma. Recimo u prilog tom stilu da je on otkrio svet ljubavi i proširio raspon ljudskih osećanja i prvi put uključio porodicu kao jednu od glavnih tema umetnosti.

FRANCUSKA

POJAVA ROKOKOA. Smrću Luja XIV 1715. godine zaustavljeno je funkcionisanje centralističkog sistema koji je bio stvorio Kolber (vidi str. 600). Plemstvo, koje je dotad bilo povezano s dvorom u Versaju, sada se oslobodilo kraljevskog nadzora. Mnogi od njih odlučili su da se ne vrate u dvorce svojih predaka u pokrajinama, već su se nastanili u Parizu, gde su izgradili elegantne palate, nazvane *hôtels*. Kako se obim arhitektonske delatnosti koju je potpomagala država smanjivao, tako je sve više na značaju dobijalo „projektovanje za privatne potrebe". Lokacije u gradu bile su najčešće zatrpane i nepravilnog oblika pa su pružale slabe mogućnosti za sjajne fasade. Zato se glavna briga projektanta sastojala u planiranju unutrašnjih prostora i njihovom ukrašavanju. „Hotel" je zahtevao manje velelepno i natrpano unutrašnje uređenje nego neka Lebrenova palata. Umesto toga, tražio se intimniji, fleksibilniji stil, nesputan klasicističkim normama, koji će ostaviti mesta mašti pojedinca. Francuski projektanti stvorili su rokoko (stil Luja XV, kako se zove u Francuskoj), nadahnjujući se italijanskim vrtovima i enterijerima. Ime mu dobro odgovara: sastavljeno je od delova reči *coquillage* (školjka) i *rocaille* (kamen) u kojima još odzvanja italijanska reč *barocco,* koja je označavala građu od nepravilnih školjki i oblutaka kojima su se ukrašavale pećine (grotta) u vrtovima.

Dekorativne umetnosti

Rokoko je prvenstveno i najviše procvetao u dekorativnim umetnostima. Dosad nismo govorili o dekorativnim umetnostima, jer je tu konzervativnost zanata dopuštala tek ograničenu kreativnost, svima – osim malom broju izvanredno veštih pojedinaca. Međutim, u drugoj polovini

sedamnaestog veka francuski dizajn doživeo je neslućene promene. Središnju ulogu odigrao je opet Kolber, koji je šezdesetih godina tog stoleća preuzeo za kralja firmu Goblen (tako nazvanu po braći koja su je osnovala) i pretvorio je u kraljevsku radionicu za izradu raskošne kućne opreme za dvor – uključujući i tapiserije. Na čelo firme došao je glavni kraljev umetnički savetnik, Šarl Lebren. Posle 1688. godine Rat augzburške lige prisilio je krunu na veliku štednju, pa je tako smanjen i opseg rada Goblena. Oslabljen je glavni nadzor nad dekorativnim veštinama što je otvorilo put novom stilskom razvoju. Možemo reći da se to stanje razvijalo uporedo s opadanjem tiranskog uticaja Akademije na likovne umetnosti, što je podstaklo pojavu rokokoa u slikarstvu (vidi str. 600).

Sve to još uvek ne može objasniti izvanredan kvalitet francuskog nameštaja i opreme. Bitna za njegov razvoj bila je važnost koja se pridavala projektantima: njihove grafike ustanovile su nove kriterijume dizajna koje su zanatlije morale da slede, čime su izgubili dobar deo svoje samostalnosti. Spomenimo i doprinos arhitekata koji su se sve više uključivali u ukrašavanje soba koje su projektovali. Zajedno sa skulptorima, koji su davali nacrte za zidne ukrase, oni su često doprinosili tome da se dekorativna veština uzdigne do visine likovne umetnosti, čime je zacrtana tradicija koja traje do danas. Dekorativne i likovne umetnosti najjasnije su sarađivale na reprezentativnim komadima nameštaja. Francuski majstori stolari, nazvani *ébénistes* (po abonovini koju su najradije koristili kao furnir), doveli su do revolucije u unutrašnjem uređenju uvođenjem novih materijala i tehnika. Mnogi su od tih novih zanatlija došli iz Holandije, Flandrije, Nemačke, pa čak i iz Italije.

Za vreme rokokoa dekorativne umetnosti imale su jedinstvenu ulogu. Unutrašnjost plemićkih „hotela" značila je više od grupe predmeta. To su bili celoviti ambijenti pomno složeni brigom znalačkih skupljača i talentovanih arhitekata, skulptora, dekoratera i trgovaca koji su se trudili da udovolje ukusu naručioca. Soba, ali i jedan jedini komad nameštaja, zahtevali su usluge brojnih zanatlija – stolara, rezbara, zlatara, kujundžija, tapetara, izrađivača porcelana – a svi su težili da stvore skladnu celinu, iako je svaki zanat bio po tradiciji zasebna specijalnost sa svojim strogim propisima. Svi zajedno nastojali su da udovolje nezasitom apetitu za novinama koji je vladao Evropom.

PINO. Nijedna od soba iz tog doba nije se sačuvala neokrnjena. Kao i nameštaj koji ih je ispunjavao, većina njih je uništena, znatno promenjena ili raznesena. Ipak, možemo steći pojam o njihovom izgledu rekonstrukcijom jedne takve sobe u plemićkoj kući Varanvil (Hôtel de Varengeville) u Parizu, koju je 1735. godine projektovao Nikola Pino (1684–1754) za vojvotkinju od Vilara (slika 814). U zidove i tavanicu umetnuta je dekoracija da bi se postigao utisak raskoši, a fino izrezbareni nameštaj ukrašen je pozlaćenom bronzom. Sve pliva u moru uzburkanih formi, a sve ujedinjuje zajednički rafinirani smisao za oblik i za upotrebu raznovrsnih materijala. Dekoracija i funkcija nisu jasno odvojene, kao što se vidi na satu na kaminu ili maloj statui u uglu naše ilustracije. Obratite pažnju i na to kako je slika potpuno postala sastavni deo sobe.



814. Nikola Pino. Soba u dvorcu Varanvil, Pariz. Oko 1735. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork, Zbirka Rajtsman



815. Klod Mišel, zvani Klodion. *Satir i bahantkinja.* Oko 1775. Terakota, visina 59 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zaveštao Bendžamin Altman 1913. godine

Skulptura

KLODION. Budući da je tako mnogo učestvovalo u ukrašavanju enterijera, vajarstvo francuskog rokokoa priklonilo se malim grupama u stilu „minijaturnog baroka" koje su predviđene za gledanje iz blizine. Tipičan primer je *Satir i bahantkinja* (slika 815) Kloda Mišela (1738–1814), poznatijeg pod imenom Klodion. Njegov koketni erotizam odražava zaigranu ekstatičnost Berninija, čiji je rad proučavao tokom devetogodišnjeg boravka u Italiji (uporedi sa slikom 753). Uprkos činjenici da je izradio više velikih dekorativnih ciklusa, Klodion je po prirodi bio vajar koji je svoja najbolja dela ostvario u malom formatu. Bio je sposoban da stvori čudesna dela od terakote jer je suvereno vladao modelovanjem u glini.

PIGAL. U francuskom rokokou nije bilo mnogo skulptora koji su dobijali narudžbine velikih dimenzija. U prirodnoj veličini izrađivale su se uglavnom statue nimfi, boginja i slično, što je pandan mitološkim likovima na slikama Bušea i njegovih sledbenika (vidi dalje). Grobnica maršala de Saksa (slika 816), delo Žan-Batiste Pigala (1714–1785), Klodionovog učitelja i najtalentovanijeg vajara tog razdoblja, pokazuje da su i ti umetnici mogli da izraze nešto slično baroknoj veličanstvenosti, samo kada su za to dobili priliku. Iz piramide besmrtnosti maršal neustrašivo korača prema kovčegu u koji ga poziva Smrt, a personifikacija Francuske uzalud nastoji da se isprečí među njima. Za njim na levoj strani tuguje neutešni Herkul koji predstavlja francusku vojsku, a na desnoj dete, koje predstavlja Genija rata, plačući gasi baklju pred palim vojnim zastavama. Čudna grupa sa životinjama, na levoj strani, predstavlja države koje je maršal porazio u ratu: Holandiju, Englesku i Sveto rimsko carstvo. Iako nam se alegorija možda čini nezgrapnom, ne možemo poreći zadivljujuću delotvornost scene koja ističe ovo delo među skulptorskim spomenicima uopšte. Stavovi upućuju na klasicizam koji zahteva službena francuska umetnost, iako je duh celine nesumnjivo barokni. Pigal je stvorio kompoziciju dostojnu Berninija, čija je dela više godina proučavao u mladosti živeći u Rimu; izvesna uzdržanost upućuje i na Algardija (vidi str. 564–568). Piramida nije trodimenzionalno telo, već plitki reljef na zidu crkve, dok su stepenice koje vode prema njoj i likovi „stvarni" poput glumaca na pozornici. Zbog toga spomenik možemo smatrati pozorišnim prizorom u mermeru; umetnik ga je odvojio od okoline stvaranjem uzdignute „pozornice" izvučene u polje.

Slikarstvo

„PUSENISTI" PROTIV „RUBENSOVACA". Nije čudo što stroga pravila koja je uvela Francuska akademija (vidi str. 600) nisu dala značajnije umetnike. Čak je i Šarl Lebren, kao što smo videli, bio u praksi bliži baroku nego što bismo očekivali s obzirom na njegovu klasicističku teoriju. Besmislena krutost službene doktrine imala je kao posledicu reakciju koja je uzela maha čim je Lebrenova moć počela da opada. Krajem veka članovi Akademije podelili su se na dve suprotne struje prema gledanju na crtež, odnosno boju:



816. Žan-Batist Pigal. Grobnica maršala de Saksa. 1753–1776. Mermer. Sveti Toma, Strazbur

na „puseniste" (konzervativce) i na „rubensovce". Konzervativci su zastupali Pusenovo mišljenje da je crtež, koji se obraća duhu, nadmoćan nad bojom koja deluje na čula. Rubensovci su se zalagali za boju jer je vernija prirodi nego crtež. Upozoravali su na činjenicu da se crtež sviđa samo malom broju upućenih – baš zato što odgovara razumu – dok boja deluje na svakog. Spor je imao revolucionarne posledice jer je uključivao stav da je laik najbolji sudija vrednosti umetničkog dela, pa je doveo u pitanje renesansno shvatanje da sliku, kao humanističko delo, mogu ocenjivati samo učeni ljudi.

VATO. U vreme smrti Luja XIV, 1715. godine, diktatorska moć Akademije već je bila uveliko oslabljena, i svuda se osećao uticaj Rubensa i velikih Venecijanaca. Najveći sledbenik Rubensa u Francuskoj bio je slikar Žan-Antoan Vato (1684–1721). Vatoove slike kršile su sve akademske kanone, a ni njegove teme nisu odgovarale ustaljenim kategorijama. Kako bi napravila mesto za Vatoa, Akademija je smislila novu kategoriju, a to su *fêtes galantes* (otmene svečanosti ili zabave). Naziv se odnosi na činjenicu da umetnikova dela uglavnom prikazuju prizore iz otmenog društva ili glumce iz komedija u ambijentu vrtova. Obeležje Vatoovog slikarstva je preplitanje pozorišta i stvarnog života, tako da zapravo među njima nema jasne razlike. *Hodočašće na Kiteru* (slika 817), koju je Vato naslikao za prijem u Akademiju, prikazuje ljubav ali uključuje i klasi-

817. Žan-Antoan Vato. *Hodočašće na Kiteru.* 1717. Ulje na platnu, 1,3 x 1,9 m. Luvr, Pariz

cistički element mitologije. Ovi mladi parovi krenuli su na Kiteru, ostrvo ljubavi, u pratnji čitavog roja kupidona, kako bi se poklonili boginji ljubavi, Veneri čiji se ovenčani lik javlja krajnje desno. Radnja se odvija u prvom planu, zdesna nalevo, kao povezana priča koja nam kazuje kako se oni ukrcavaju na brod, dvoje ljubavnika uživa u ljubavnom sastanku, drugi par diže se i sledi par koji silazi niz brežuljak, dok mlada žena nevoljno odlazi bacajući čežnjiv pogled na sveti grob boginje ljubavi.

Ovaj pomodni prizor podseća na Rubensov *Vrt ljubavi* (uporedi sa slikom 764), ali Vato mu je dodao dirljivu crtu i poetsku prefinjenost koja podseća na Đorđonea i Ticijana (vidi slike 631 i 10). Njegovim likovima nedostaje Rubensova snažna živost. Vitki i ljupki, likovi se kreću sigurno poput glumaca koji tako dobro glume svoje uloge da deluju na nas više nego što bi to mogao bilo koji stvarni prizor. To ih povezuje s ranijim idealom „manirističke" elegancije.

Mnoge Vatoove slike bave se temama *komedije del arte.* Bavljenje tom italijanskom temom još je značajnije jer je *komedija del arte* bila službeno zabranjena u Francuskoj između 1697. i 1716. godine, mada je u srednjem staležu



818. Žan-Antoan Vato. *Žil i četiri lika iz komedije del arte.* Oko 1719. godine. Ulje na platnu, 184 x 149 cm. Luvr, Pariz

bila omiljenija od klasicističkih tragedija, izvođenih u pozorištu Komedi Fransez (vidi str. 628), a koje su uživale podršku dvora. Kratko pre smrti Vato je naslikao svoje možda najdirljivije delo: *Pjeroa (*slika 818), koje obično nazivaju *Žil* po sličnom liku iz *komedije del arte.* Verovatno je naslikan za krčmu prijatelja glumca koji se povukao s pozornice pošto se proslavio u ulozi klovna. Predstava je završena, a glumac izlazi pred publiku. Drugi likovi imaju vrlo lična obeležja pa nesumnjivo prikazuju prijatelje iz istog kruga. Ali ova slika znači više od portreta i njegove namene – slavljenja određene osobe. Vato pristupa liku s dubokom čovečnošću i razumevanjem, ali i s velikom umetničkom veštinom. Pjero je naslikan u prirodnoj veličini pa smo suočeni s pravim čovekom, a ne s otrcanim pozorišnim likom. Vato preobražava Pjeroa u prototip čoveka s kojim se očigledno i sam može poistovetiti, a lik je rezultat stapanja više pojedinačnih likova, što je i inače obeležje *komedije del arte.* Lice i stav pokazuju dirljivost koja upućuje na izvesno otuđenje. Kao i ostali glumci (s izuzetkom doktora na magarcu koji nas đavolski posmatra), kao da je izgubljen u vlastitim mislima, ali nije lako odrediti njegovo raspoloženje, jer je njegov izraz neobjašnjiv, ma kako se činio rečitim.

BUŠE. Vatoovo delo označilo je korak francuske umetnosti prema rokokou. Taj termin se najpre odnosio na dekorativne umetnosti (vidi str. 610), ali podjednako odgovara i razigranim obeležjima francuskog slikarstva pre 1765. godine. Međutim, posle 1720. godine već je i istorijsko slikarstvo postalo intimnije po dimenzijama i privlačno po stilu i temama. Najbolji slikar tog nadahnuća bio je Fransoa Buše (1703–1770) koji otelovljuje doba Madam Pompadur,



819. Fransoa Buše. *Odevanje Venere.* 1751. Ulje na platnu, 109,2 x 85,1 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Testamentom ostavio Vilijam K. Vanderbilt



820. Žan-Onore Fragonar. *Kupačice.* Oko 1765. Ulje na platnu, 64 x 80 cm. Luvr, Pariz

ljubavnice Luja XV. Slika *Odevanje Venere* (819) koja je naslikana za njenu privatnu rezidenciju, obiluje svilom i miomirisima. U poređenju s Vueovom čulnom boginjom (vidi sliku 797), čija je ona naslednica, Bušeova Venera je koketa zanosne lepote. U toj zemlji ulepšavanja ona je večno mlada Venera mekane ružičaste puti kakvu imaju i kupidoni koji je poslužuju. Ako je Vato uzdigao ljudsku ljubav na visinu mitološke, onda je Buše uzdigao razigranu erotiku do božanskih visina. Ono po čemu Buše zaostaje u osećajnoj dubini karakterističnoj za Vatoovu umetnost nadoknađuje još nedostignutim razumevanjem sveta mašte koji obogaćuje ljudski život.

FRAGONAR. *Kupačice* (slika 820) Žan-Onorea Fragonara (1732–1806), Bušeovog najboljeg učenika, pokazuju da je bio još iskrenije privržen Rubensu nego njegov učitelj. Fragonar slika tako tečno i spontano da nas podseća na Rubensove uljane skice, pa čak i na parafraze likova flamanskog majstora (vidi sliku 763). Negovi likovi kreću se ljupko kao da plove, što ga povezuje s Tijepolom, čijem se delu divio prilikom dužeg boravka u Italiji (uporedi sa slikom 838). Fragonar je imao nesreću da je nadživeo svoje doba; približavanjem Francuske revolucije njegove slike postale su staromodne. Posle 1789. zapao je u siromaštvo te mu je (ironija sudbine!) 1793. godine upravo Žak-Luj David (vidi str. 659) pomogao da dobije mesto kustosa. David je cenio njegova ostvarenja, ali je pripadao dijametralno suprotnom stilskom pravcu. Fragonar je umro praktično zaboravljen, kad je Napoleonovo doba bilo na vrhuncu.

ŠARDEN. Stil u kome je Fragonar bio takav majstor nije bio jedina mogućnost otvorena njemu i ostalim francuskim slikarima njegove generacije. Da je pošao stopama svog prvog učitelja, Žan-Batista Simeona Šardena (1699–1779), čiji ćemo stil samo uz velike rezerve nazvati rokokoom, njegova umetnost mogla je da bude drugačija. Rubensove pristalice u Francuskoj prokrčile su put pojačanom interesovanju za mrtve prirode i žanr-slike holandskih i flamanskih majstora. Ovu obnovu interesovanja potpomoglo je i prisustvo brojnih umetnika iz Holandije i naročito iz Flandrije koji su se posle 1550. sve više naseljavali u Francuskoj, ali su zadržali vezu s rodnom zemljom. Šarden je najbolji francuski slikar takvog nadahnuća. Ipak se, i po duhu i po stilu, ako već ne po temama, veoma udaljio od holandskih i flamanskih slikara. Zapravo je bliži Le Nenu i Sančezu Kotanu (vidi slike 596 i 569). Šardenove slike konstruišu etički model i to ne putem simboličkih poruka, kao što to često čini barokna umetnost (vidi str. 588), već potvrđujući ispravnost postojećeg društvenog poretka i njegovih vrednosti. Njegove žanr-slike i kuhinjske mrtve prirode ukazivale su budućoj srednjoj klasi, koja mu je bila pokrovitelj, na vrline rada, uzdržanosti, poštenja i odanosti porodici.

Povratak s pijace (slika 821) prikazuje život u jednom pariskom domaćinstvu srednje klase s toliko smisla za lepotu skrivenu u običnim stvarima i tako jasan osećaj za prostorni raspored da ga možemo uporediti jedino s Vermerom i De Hohom (vidi slike 789 i 14), mada Šardenovo izvanredno tehničko umeće nimalo ne liči na tehniku nijednog holandskog umetnika. Njegovi meki i glatki premazi slikarskom četkicom, namerno lišeni virtuoznosti, prikazuju svetlost na obojenim površinama koja je istovremeno analitička i lirična. Želeći da nam otkrije unutrašnju prirodu stvari, on ne opisuje predmete u svim njihovim pojedinostima, već ih predočava u celovitosti, naizmenično prikazujući njihov oblik i njihovu teksturu.



821. Žan-Batist Simeon Šarden. *Povratak s pijace.* 1739. Ulje na platnu, 47 x 37,5 cm. Luvr, Pariz



822. Žan-Batist Simeon Šarden. *Kuhinjska mrtva priroda.* Oko 1731. Ulje na platnu, 32 x 39 cm. Muzej Ešmol, Oksford
Zaostavština gospode V. F. R. Veldon



823. Mari-Luiz-Elizabet Viže-Lebren.
Vojvotkinja od Polinjaka. 1783. Ulje na platnu, 98,3 x 71 cm

Šardenov genije i u najskromnijim predmetima otkriva pritajenu poetičnost i daruje im bezvremensko dostojanstvo. Njegove mrtve prirode obično oslikavaju iste skromne ambijente izbegavajući „privlačnost predmeta" njegovih holandskih prethodnika. U *Kuhinjskoj mrtvoj prirodi* (slika 822) vidimo samo obične predmete kakve nalazimo u svakoj kuhinji: zemljane bokale, tepsiju, bakarni lonac, komad svežeg mesa, dimljenu haringu, dva jajeta. Ali, kako su samo oni važni onako čvrsto postavljeni u odnosu prema svemu drugome; svaki od njih dostojan je umetnikovog – i našeg – proučavanja! Uprkos brizi za formalna pitanja koja se jasno uočavaju u skladno uravnoteženoj kompoziciji, Šarden s predmetima postupa s poštovanjem koje se graniči s obožavanjem. Osim što su obdareni oblikom, bojom i teksturom, oni su za njega i simbol života običnih ljudi.

VIŽE-LEBREN. Najbolje ćemo shvatiti francuski rokoko ako posmatramo portrete, jer je za to doba karakteristična upravo promena ljudskog lika. Na portretima plemića sugerisana je iluzija karaktera kao prirodnog svojstva njihovog staleža koji duguju plemenitom poreklu. Ali najbolja dostignuća u portretima bila su rezervisana za žene, što nije čudo ako znamo da je to društvo negovalo kult ljubavi i ženske lepote. Upravo je jedan od najboljih portretista tog nadahnuća bila žena: Mari-Luiz-Elizabet Viže-Lebren (1755–1842). (Vidi Primarne izvore br. 76, str. 642–643.)

Viže je bila slavna tokom čitavog svog dugog života u kome je obišla celu Evropu, uključujući i Rusiju, gde je pobegla posle Francuske revolucije. Sliku *Vojvotkinja od Polinjaka* (823) naslikala je nekoliko godina pošto je portretisala kraljicu Mariju Antoanetu i ona otkriva svu njenu veštinu. Vojvotkinju ćemo prepoznati kao naslednicu Domenikinove *Svete Cecilije* (slika 733). Poseduje večnu mladalačku lepotu Bušeove *Venere* (slika 819), što postaje još uverljivije zbog sjajno slikane odeće. Istovremeno je prisutan i osećaj prolaznosti, koji zapažamo u privlačnom izrazu lica karakterističnom za hirovitu teatralnost rokokoa. Lirski lik vojvotkinje (čije je pevanje upravo bilo prekinuto) pandan je poetskim likovima na Vatoovom *Hodočašću na Kiteru* (slika 817), a prožet je istim nežnim osećanjem kao i devojka na Šardenovoj slici *Povratak s pijace* (821).

ENGLESKA

Slikarstvo

Venecijanci su duže od pola veka bili vladajuća umetnička struja s one strane kanala Lamanš (vidi str. 628), ali i francuski rokoko imao je važan, iako nedovoljno priznat, uticaj; upravo je doprineo stvaranju prve engleske slikarske škole posle srednjeg veka, čiji je značaj prelazio lokalne granice.



824. Vilijam Hogart. *Orgija,* prizor III iz *Života razvratnika.* Oko 1734. Ulje na platnu, 62,2 x 74,9 cm. Muzej ser Džona Souna, London

HOGART. Najraniji od ovih slikara, Vilijam Hogart (1697–1764), bio je prvi engleski genijalni umetnik posle Nikolasa Hilijerda (vidi sliku 712). Bio je rođeni satiričar. Započeo je kao bakrorezac, ali se ubrzo prihvatio slikanja. Mada je sigurno naučio ponešto o boji i slikarskim tehnikama od venecijanskih i francuskih slikara, kao i od Van Dajka, njegovo delo do te mere je izvorno da u suštini nema direktnog prethodnika. Dao je pečat tridesetim godinama XVIII veka slikanjem nove vrste slika koje je opisao kao „moderne moralne teme... slične onima koje se prikazuju u pozorišnim delima". One su protivteža modi sentimentalnih komedija, kao što su bile komedije Ričarda Stila koje su nastojale da daju moralnu pouku satirom na raspušteni život glavnih junaka. Istog nadahnuća je *Prosjačka opera* Džona Gaja iz 1728. godine, društvena i politička satira koju je Hogart ilustrovao na jednoj svojoj slici. Hogart je, po sopstvenim rečima, želeo da ga ocenjuju kao dramatičara, iako njegovi „glumci" mogu izvesti samo „pantomimu". Njegove slike (kao i grafike koje je izrađivao za prodaju) nastajale su u serijama, a neke pojedinosti koje nalazimo na svim slikama povezuju ih u cikluse. Hogartovi „moralistički komadi" uče (na neobičnim primerima) solidnim vrlinama srednje klase. Prikazuju seosku devojku koja podleže iskušenjima pomodnog Londona; zlo „lažiranih" izbora; plemiće razvratnike koji žive samo za



825. Vilijam Hogart. *Pijančenje (Orgija),* prizor III iz *Života razvratnika.* 1735. Bakrorez. Metropolitenski muzej, Njujork
Zbirka Harisa Brizbejna Dika 1932.



826. Tomas Gejnsboro. *Robert Endruz i njegova žena.* Oko 1748–1750. Ulje na platnu, 69,7 x 119,3 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću staratelja

pogubne strasti, koji se žene bogatim ženama niskog porekla zbog njihovog bogatstva koje će odmah potrošiti. Hogart je verovatno prvi slikar u istoriji koji je bio i suveren kritičar društva.

U *Orgijama* (slika 824 i 825) iz ciklusa *Život razvratnika* mladi raspusnik uživa u vinu i ženama. Prizor je tako vizuelno bogat da bi bile potrebne stranice i stranice da se opiše, a tu su i pojedinosti koje sliku povezuju s onom koja prethodi i onom koja sledi. Iako ima toliko književnih asocijacija, slika je neobično privlačna kao vizuelna kompozicija. Hogart povezuje vatoovsku liniju sa smislom za pripovedanje Jana Stena (uporedi slike 817 i 788) i tako nas zabavlja da uživamo u njegovim pridikama ne osećajući pritisak njihovih poruka.

GEJNSBORO. Za engleske slikare portretisanje je bilo jedini stalni izvor prihoda. Engleska osamnaestog stoleća i na tom području razvila je stil koji se razlikovao od evropskih tradicija, a i ovde je Hogart preuzeo pionirsku ulogu. Veliki majstor tog razdoblja, Tomas Gejnsboro (1727–1788), započeo je slikajući pejzaže, a završio kao omiljeni portretista visokog engleskog društva. Njegovi rani portreti, kao što je *Robert Endruz i njegova žena* (slika 826), poseduju lirsku privlačnost koju nećemo često naći na njegovim kasnijim slikama. U poređenju s Van Dajkovom izveštačenošću, koje uočavamo na slici *Čarls I u lovu* (vidi sliku 767), ovaj seoski vlastelin i njegova žena skromni su, ali su udobno smešteni u svom ambijentu. Predeo, iako je srodan s onima Rojsdala i njegove škole, poseduje gostoljubivu osunčanost koju holandski majstori nisu nikad dostigli (niti su to želeli), a opuštena ljupkost likova koji glume prirodnost posredno podseća na Vatoov stil. Mladi par – ona u odeći modernoj za svoje doba, on naoružan puškom



827. Tomas Gejnsboro. *Gospođa Sidons.* 1785. Ulje na platnu, 125,7 x 99,1 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću staratelja



828. Ser Džošua Rejnolds. *Gđa Sidons kao muza tragedije.* 1784. Ulje na platnu. 2,36 x 1,46 m
Biblioteka i umetnička galerija Henrija E. Hantingtona, San Marino, Kalifornija

koja upućuje na status seoskog plemića (jer je lov bio povlastica imućnih zemljoposednika). Ipak, slika govori o povezanosti seoskog plemstva sa zemljom, iz čega uveliko proističe osećanje engleskog nacionalnog identiteta. (Godine 1535, kad je Henri VIII raskrstio s Katoličkom crkvom i podelio njeno imanje svojim pristalicama, stvoreno je mnogo privatnih poseda.) Iz ove privrženosti zemlji razviće se osećaj za prirodu, koji će postati osnova engleskog pejzažnog slikarstva. Upravo će Gejnsboro mnogo doprineti njegovoj ranoj fazi.

Gejnsboro je proveo veći deo života radeći u provinciji: najpre u rodnom Safolku, zatim u pomodnom odmaralištu Batu. Pred kraj života preselio se u London, gde je njegovo delo doživelo izrazitu promenu. Čak i lepi portret čuvene glumice gospođe Sidons (slika 827) poseduje vrline njegovog zrelog stila: hladnu eleganciju koja Van Dajkovu aristokratsku pozu prevodi na jezik osamnaestog veka, i fluidnu, prozračnu tehniku koja podseća na Rubensovu i koja slavnom objektu, u njenom modernom kostimu i frizuri, daje očaravajuću snagu.

REJNOLDS. Gejnsboro je naslikao gospođu Sidons namerno drugačije od svog velikog londonskog suparnika, ser Džošue Rejnoldsa (1723–1792), koji je isti model prikazao kao muzu tragedije (slika 828). Rejnolds, koji je bio predsednik Kraljevske akademije od njenog osnivanja 1768. godine, zastupao je akademski pristup u umetnosti koji je prihvatio za vreme svog dvogodišnjeg boravka u Rimu. U čuvenim *Raspravama* formulisao je nezaobilazna pravila i teorije onako kako ih je on shvatao. (Vidi Primarne izvore br. 77, str. 643.) Njegovi pogledi u suštini su isti kao i Lebrenovi, samo ublaženi engleskim zdravorazumskim pristupom. Kao i Lebren, teško je svoje teorije sprovodio u praksi. Mada mu se više sviđalo istorijsko slikarstvo velikog stila, većinu njegovih dela čine portreti, „oplemenjeni" kad god je to bilo moguće alegorijskim dodacima i prerušavanjima, kao što je to na slici gospođe Sidons. Rejnoldsov stil je mnogo sličniji Venecijancima, flamanskom baroku, čak i Rembrantu (uočite osvetljenje gospođe Sidons), nego što bi to njegove teorije dopuštale, iako je često preporučivao da treba slediti primer starih majstora.

kraja sedamnaestog veka. Barok je bio uvezeni stil kojim su se koristili uglavnom italijanski došljaci. Sve do devedesetih godina sedamnaestog veka domaći umetnici nisu vodili glavnu reč.Tada je usledilo razdoblje intenzivne delatnosti koje je potrajalo više od pedeset godina i podstaklo nastanak nekih od najmaštovitijih dela u istoriji arhitekture. Ti spomenici podignuti su u slavu vladara i crkvenih dostojanstvenika, koji – istinu govoreći – zaslužuju da budu zapamćeni isključivo po svom mecenatstvu. Arhitektura rokokoa u Srednjoj Evropi većih je razmera i bujnija je nego u Francuskoj. Osim toga, slikarstvo i skulptura ovde su bili prisnije povezani s ambijentima. Palate i crkve ukrašavane su freskama naslikanim po tavanicama i ukrasnim skulpturama koje nisu pogodne za unutrašnje stambene prostore, koliko god oni bili raskošni, uprkos tome što odražavaju isti ukus koji smo videli na primeru hotela Varenvil.

FIŠER FON ERLAH. Austrijanac Johan Fišer fon Erlah (1656–1723), prvi veliki arhitekta rokokoa u Srednjoj Evropi, stoji na pragu novog stila i najneposrednije je povezan s italijanskom tradicijom. Njegov projekat za crkvu sv. Karla Boromejskog u Beču (slike 830 i 831) spaja pročelje Borominijeve San Anjeze i portik Panteona (slike 746 i 249). Dva ogromna stuba, koji podsećaju na Trajanov stub (vidi sliku 273), zamenjuju tornjeve na pročelju koji su



832. Jakob Prantauer. Manastirska crkva, započeta 1702. godine. Melk, Austrija

Muzika rokokoa

Iako je muzika posle 1700. godine direktno proisticala iz muzike ranijeg veka, ona ne samo da je različito zvučala nego je dala i mnogo velikih kompozitora – ili nam se tako danas čini. Oko njih bilo je i drugih, isto tako vrsnih kompozitora koji su osnivali muzičke škole prepoznatljivih obeležja. Sve te pojave u međusobnoj su vezi. Do toga je došlo zahvaljujući međunarodnom kruženju štampanih notnih tekstova i muzičkih rasprava te kodifikaciji modernog dur-mol harmonijskog sistema (vidi tekst „Moderna harmonija", na str. 624). Naravno da smo se i ranije susretali s velikim kompozitorima ali – za današnje uho – oni ne zvuče „moderno", ma koliko bili izvrsni i rafinirani u kontekstu ondašnjih kriterijuma.

Najstariji od muzičkih divova osamnaestog veka bio je Antonio Vivaldi (1678–1741). Bio je sin violiniste crkve svetog Marka u Veneciji i učio je za sveštenika, ali je posle godinu dana napustio školu iz zdravstvenih razloga. Kasnije je radio uglavnom kao upravnik sirotišta za devojke, Konzervatorijuma de la Pijeta. Njegova brojna dela za praktično sve instrumentalne i vokalne sisteme pokazuju veliku raznovrsnost, koja je i inače jedno od glavnih obeležja rokokoa. Kao i drugi veliki kompozitori toga doba, bio je pod stalnim pritiskom – kako zbog obaveza tako i zbog popularnosti – da piše stalno novu i novu muziku. Bio je najuspešniji operski kompozitor u Veneciji. Tvrdio je da je napisao 90 opera; od onih 20 koje su se sačuvale relativno neokrnjene neke pokazuju znake žurbe (jedna je napisana za samo pet dana!). Međutim *Besni Orlando* (1727), nadahnut Ariostovim epom, nesumnjivo je remek-delo, koje je nadmašilo Hendlovu slavniju *Alkinu* (1735), koja se temelji na istoj priči. Danas je Vivaldi poznat gotovo isključivo po svojim koncertima – ima ih oko 500 – od kojih je većina pisana za violinu, a koncert *Četiri godišnja doba* (pisan na stihove, verovatno iz pera samog Vivaldija) s pravom je najpoznatiji.

Johan Sebastijan Bah (1685–1750) učio je za orguljaša i violinistu i proveo deo svog života kao dvorski kompozitor. Smirio se kao kantor crkve svetog Tome u Lajpcigu, u funkciji koja je pred njega postavljala velike zahteve za komponovanjem nove muzike. Kao orguljaš nastavlja tradiciju virtuoznog sviranja koja se začela u Italiji s Đirolamom Freskobaldijem (1583–1643), a nastavila u Nemačkoj s Ditrihom Bukstehudeom (1637–1707). Bah se potrudio da ga čuje u Libeku. U mladosti je na Baha uticala italijanska muzika, po čijem uzoru je on oblikovao smisao za melodiju i harmoniju. Njegove kompozicije za instrumente s klavijaturama pokazuju isto tako jak uticaj Fransoa Kuprena. Bahova muzika dovodi u ravnotežu melodiju i polifoniju, harmoniju i kontrapunkt, izražajnu snagu i vrhunsku racionalnost. Instrumentalna dela temelje se uglavnom na fugi s varijacijama, jer je do kraja verovao u svoj kontrapunktski sistem, čak i onda kada on nije davao sjajne rezultate. Zapamćen je najviše po svojoj koralnoj muzici, uključujući (s pravom čuvenu) *Misu u b-molu*, nekoliko oratorijuma (koji su gotovo minijaturne opere) i mnogobrojne kantate. One su proizvod revolucije koju je 1700. sproveo teolog i pesnik Erdman Nojmajster (1671–1756) iz Hamburga, uvodeći novu vrstu verske pesme nazvane „kantata". Ona je pomirila razlike između luteranskog korala i kalvinističkog psalma time što je nizala naizmenično biblijske odlomke i izvorne tekstove koji tumače jevanđelje



833. Prantauer, Beduci i Mungenašt. Unutrašnjost manastirske crkve, Melk. Dovršena oko 1738. godine

ličnom reakcijom i meditacijom. Bah nije nipošto bio najslavniji ni najplodniji kompozitor svog doba. Ta čast pripala je njegovom prijatelju Georgu Filipu Telemanu (1681–1767), koji je neko vreme radio u Lajpcigu, ali je veći deo života proveo u Hamburgu. Njegove kompozicije bile su jako tražene jer on u njima spaja plodnu maštu jednog Vivaldija, tehničko majstorstvo Baha i kosmopolitski prizvuk karakterističan za Ramoa. To se posebno odnosi na njegove uvertire (koje su upravo igračke svite), na kamerne svite namenjene razonodi i na koncerte.

Georg Fridrih Hendl (1685–1759) bio je slavan čitavog života. Rođen je u Haleu u Saksoniji, najpre je delovao u Hamburgu, a između 1706. i 1710. godine posetio je Italiju, gde je upoznao Arkanđela Korelija, Alesandra Skarlatija i njegovog sina Domenika Skarlatija (1685–1757), sjajnog kompozitora sonata za čembalo. Boravak u Italiji bio je presudan za Hendlovo muzičko oblikovanje jer je tamo naučio da komponuje opere i prihvatio lirski stil kojim se odlikuju njegova dela. Posle povratka u Nemačku imenovan je za dvorskog kapelnika u Hanoveru, ali je uskoro otišao u London na odmor s koga se više nikada nije vratio. Sudbina je htela da baš hanoverski izborni knez postane engleski kralj Džordž I koji će i u Londonu nastaviti da podržava Hendla. Hendl je bio i kompozitor i impresario koji je dobijao i gubio bitke s italijanskom operom. Ta opera je cvetala sve do pojave *Prosjačke opere* Džona Greja (1728), društvene i političke satire napisane na engleskom jeziku na podsticaj pisca Džonatana Svifta (1667–1745), koja će na juriš osvojiti Engleze. *Prosjačka opera* koristi se dobro poznatim pesmama iz različitih izvora (uključujući i Parsla), koje je povezao Johan Kristof Pepuš (1667–1752), Nemac nastanjen u Londonu od 1700. godine, koji je bez sumnje uživao što može da se našali na račun muzike svog konkurenta. Hendl, koji je tad već postao engleski građanin, okrenuo se oratorijumima na engleskom jeziku. Oni sadrže dramski zaplet koji ih čini koncertnim operama, a ne crkvenom muzikom, iako se mnogi temelje na biblijskim temama. Njihov ekstrovertan karakter izražava samopouzdanje Engleza kao novog izabranog naroda. Hendlova instrumentalna muzika je vrlo privlačna po svojoj poetičnosti i dostojanstvenosti.

Posle početnog neuspeha u Parizu, Žan-Filip Ramo (1683–1764) proslavio se kao teoretičar svojom Raspravom o harmoniji, a zatim se već iduće godine vratio u Pariz, gde je uz podršku uglednog pokrovitelja počeo da piše opere; njima je postigao slavu i potporu dvora. Njegov stil poseduje Vatoovu jasnoću i ljupkost i Volterovu inteligenciju. Uprkos činjenici da su Ramoove opere, kao što su *Les Indes Gallantes* (1735. „herojski balet" u nekoliko epizoda) i *Kastor i Poluks* (1737), neposredni naslednici Žan-Batiste Lilija, našle su se na udaru Lilijevih pristalica zbog svoje raznolikosti i dramatičnosti. Igra je sudbine da su ga te iste Lilijeve pristalice kasnije istakle kao svog prvaka u sukobu s italijanskom operom koju je podržavao prosvetiteljski filozof Žan-Žak Ruso (1712–1778), tvrdeći da francuski jezik nije pogodan za pevanje! Uprkos tome, obnovljena predstava Kastora i Poluksa 1754. godine, posle temeljne prerade, postigla je izvanredan uspeh koji je značio poraz italijanske opere. Deklamatorski stil opere zadovoljio je Lilijeve sledbenike, a inventivnost, posebno instrumentalne partiture, oduševila je Ramoove pristalice koji su operu proglasili remek-delom.

Moderna harmonija

Dalji razvoj muzike osamnaestog veka omogućen je modernim harmonijskim sistemom, koji je – pošto se postupno razvijao tri stotine godina – napokon jasno formulisan u *Raspravi o harmoniji* (1722) francuskog kompozitora Žan-Filipa Ramoa (1683–1764). Taj sistem zasniva se na dijatonskoj „temperiranoj" (naštimovanoj) lestvici od 12 tonova, s podjednakim međusobnim razmakom, koji grade oktavu (to je niz belih i crnih dirki na klaviru). Tonalna razlika ili interval između svaka dva susedna tona jeste dvanaestina oktave, a zove se poluton. Dvostruki interval zove se ceo ton. Dijatonski sistem uključuje dve osnovne lestvice: dur-lestvicu – onaj dobro poznati do-re-mi niz koji uvežbavaju studenti muzike – i njenu modifikaciju nazvanu mol-lestvicom. I dur i mol lestvica uključuju sled od pet celih tonova i dva polutona, a počinju tonikom, temeljnim tonom lestvice, i protežu se do oktave (osmog tona) iznad. Kao i grčke skale, dur i mol lestvice imaju specifične osećajne osobine. Slušalac obično doživljava dur-lestvicu kao jasnu i optimističnu, a mol-lestvicu kao setnu i tužnu.

Temperirana lestvica omogućila je više oktava na klavijaturi, što je povećalo raspon muzike pisane za instrumente s dirkama. Četrdeset osam kompozicija koje je Johan Sebastijan Bah (1685–1750) uključio u svoj *Dobro temperovani klavir* (1722–1744) jedan je od prvih nizova u muzici koja je iskoristila mogućnosti tek proširene klavijature.

Drugo obeležje sistema koji je definisao Ramo bila su sazvučja (akordi), nizovi nota koji se baziraju na određenim tonovima lestvice, koji zvuče istovremeno kao pratnja melodiji. Dur-akord, na primer, temelji se na dur-lestvici. Sastoji se od tonike, treće i pete note u lestvici (terca, kvinta). Sazvučja svake lestvice trebalo bi da stvore puni višeglasni zvuk koji je prijatan za slušanje. Ramoova pravila određuju koji akord treba upotrebiti u kojim muzičkim prilikama; ali kompozitoru je dopušteno da „krši" pravila kako bi namerno stvorio disonantni (a time i izražajniji) učinak. Takve disonance (neusklađenosti) gotovo uvek se „razrešavaju" vraćanjem u tonalitet u kom je delo i komponovano.

Ne moramo da budemo upućeni u muzičku teoriju da bismo znali da ocenimo prednosti novog sistema koje uho odmah jasno prima: njegova sređenost i gipkost ne samo da su dopustili pun razvoj kontrapunkta nego su otvorile i nove melodijske mogućnosti. Moderna harmonija bila je bitna pretpostavka za rad velikih kompozitora osamnaestog i devetnaestog veka, a ostala je osnova za kompozicije zapadne muzike sve do kraja Prvog svetskog rata. Posle toga avangardni kompozitori počeli su da traže druge načine muzičkog izražavanja.



834. Baltazar Nojman. Carska dvorana, Rezidencija Vircburg, Nemačka. 1719–1744. Freske je naslikao Đovani Batista Tijepolo 1751.

postali ugaoni paviljoni koji podsećaju na one u dvorištu Luvra (uporedi sa slikom 722). Umetanjem ovih krutih elemenata rimske imperijalne umetnosti u klasične krive spomenute crkve Fišer fon Erlah izražava smelije od bilo kog italijanskog baroknog arhitekte sposobnost hrišćanske vere da u sebe upije i preobrazi sjaj antike.

PRANTAUER. Manastir Melk (slika 832) Jakoba Prantauera (1660–1726) čini se još monumentalnijim zahvaljujući izuzetnoj lokaciji. Zgrade su čvrsto povezane, a središte čini crkva. Ona zauzima vrh grebena nad Dunavom, a uzdiže se sa stene poput vizije nebeske slave, a ne poput tvrđave. Unutrašnjost crkve još uvek odražava plan Il Đezua, ali obilno osvetljenje, igra krivih u različitim smerovima i bestežinska ljupkost gipsanih skulptura daje joj prozračnost koja je strana rimskom baroku. Svodovi i zidne površine izgledaju tanki i savitljivi kao opne koje lako može da probije silovita snaga prostora.

NOJMAN. Arhitekti iduće generacije prikloniće se lakoći i eleganciji. Biskupska palata u Vircburgu arhitekte Baltazara Nojmana (1687–1753), uključuje i predivnu Carsku dvoranu (slika 834). To je velika ovalna dvorana ukrašena skalom boja koje su bile omiljene sredinom osamnaestog veka: belim, zlatnim i pastelnim nijansama. Broj i estetska uloga arhitektonskih elemenata kao što su stubovi, pilastri i arhitravi svedeni su na najmanju meru. Prozori i delovi



835. Dominikus Cimerman. Unutrašnjost crkve Di Vis, Gornja Bavarska, Nemačka. 1745–1754.

svodova obrubljeni su kontinualnim arhitravima nalik na trake, a bele površine prekrivene su nepravilnim ornamentima. Repertoar čipkastih, vijugavih motiva, koji predstavljaju znak francuskog stila (vidi sliku 814), uspešno se stapa s nemačkom arhitekturom rokokoa.

CIMERMAN. Dominikus Cimerman (1685–1766), savremenik Baltazara Nojmana, stvorio je možda najlepši prostorni plan sredine osamnaestog stoleća, a to je bavarska hodočasnička crkva nazvana „Di Vis" (slike 835 i 836). Spoljašnjost je tako jednostavna da je raskoš njene unutrašnjosti upravo zapanjujuća. Kao i Carska dvorana, i ona je ovalna, ali svod počiva na slobodnim stubovima s obe strane, tako da su prostorni oblici ovde fluidniji i složeniji. Posledica toga je da prostor podseća na nemačku gotičku dvoransku crkvu (Halenkirhe) (vidi sliku 454), uprkos razigranim rokoko ukrasima.U Nojmanovom projektu Gvarinijevo proročansko prevrednovanje gotičke arhitekture dobilo je svoj stvarni izraz.



836. Osnova crkve Di Vis

ITALIJA

Kao što je arhitektonski stil začet u Italiji dostigao svoj vrhunac severno od Alpa, isto se tako i italijanski rokoko



837. Đovani Batista Tjepolo. Deo freske na tavanici. 1751. Carska dvorana, Rezidencija Vircburg

uglavnom odvijao u stranim zemljama. Zreli kasni barok u Italiji iznenada je u prvoj dekadi osamnaestog veka doživeo preobražaj pojavom rokokoa u Veneciji, koja je poslednjih sto godina zauzimala manje važno mesto. Italijanski rokoko razlikuje se od baroka novim stavom prema Veronezeovom kolorizmu i ceremonijalnim svečanostima koje prikazuje, a nov mu je i smisao za lagano i prozračno. Rokoko stil je prvi formulisao Sebastijano Riči (1659–1734), koji je svoju karijeru započeo kao pozorišni slikar, a tek je sredinom radnog veka priznat kao umetnik. Između 1710. i 1760. godine Riči i Venecijanci postali su vodeći dekorativni umetnici u Evropi zbog sposobnosti da svoj slikarski manir sjedine s iluzionizmom visokog baroka; bili su omiljeni u svim većim evropskim središtima, posebno u Londonu i Madridu. Nisu bili usamljeni: mnogi umetnici iz Rima i drugih delova Italije radili su u inostranstvu.

TJEPOLO. Poslednju i najrafiniraniju etapu italijanskog iluzionističkog oslikavanja tavanica možemo videti u Vircburgu, u delu Đovanija Batiste Tjepola (1696–1770). Po majstorskom korišćenju svetlosti i boje, po ljupkosti i lakoći slikanja i bujnosti invencije, Tjepolo je nadmašio ostale Venecijance, a ta obeležja proslavila su ga i daleko izvan granica njegove domovine. Freske u Vircburgu (slike 834, 837 i 838) slikao je kad je bio na vrhuncu stvaralačke snage. Tavanica, koja svojom površinom nalikuje slikarskom platnu, često uključuje najrazličitije iluzionističke otvore i proboje, tako da je ne doživljavamo kao prostornu prepreku. U ovim otvorima kod Tjepola ne nalazimo mnoštvo likova koje pokreću dramatični prodori svetlosti kao što je to na rimskim tavanicama (uporedi sa slikom 737) – već plavo nebo i suncem obasjane oblake, i tu i tamo poneko krilato biće koje uzleće prema neomeđenom prostranstvu. Čvrsto zbijeni grozdovi likova smešteni su jedino uz ivice tavanice (slika 837).

Na jednom kraju, umesto prozora (vidi sliku 834), naslikano je *Venčanje Fridriha Barbarose* (slika 838). Budući da je to javni prizor, on je isto tako svečan kao i *Hristos u Levijevoj kući* (slika 653) Paola Veronezea, čiji je primer ovaj slikar sledio time što je događaj (koji se zbio u dvanaestom veku) smestio u savremeni ambijent. Da je reč o alegorijskoj fantaziji, otkrivaju nam *putti*, koji – povlačeći zavesu – pokazuju obred venčanja u stilu pozorišnog iluzionizma dostojnog Berninija. U ovoj upečatljivoj procesiji ne bismo očekivali udeo klasicizma koji ipak mnogim likovima daje neku plemenitu uzdržanost.

Tjepolo će biti poslednji u nizu italijanskih umetnika – koji je počeo s Lukom Đordanom (vidi str. 560) – pozvanih da rade na kraljevskom dvoru u Madridu. Tamo je Tjepolo sreo nemačkog slikara Antona Rafaela Mengsa, pristalicu klasicizma, čije je prisustvo značilo kraj rokokoa.

ĐAKVINTO. Mengs je zamenio Korada Đakvinta (1703–1765) koji je bio otputovao zbog slabog zdravlja. On je bio jedini ozbiljni suparnik Tjepolu te ga s podjednakim pravom možemo smatrati poslednjim velikim predstavnikom



838. Đovani Batista Tjepolo. *Venčanje Fridriha Barbarose* (deo). 1752. Freska. Carska dvorana, Rezidencija Vircburg



839. Korado Đakvinto. *Pravda i mir.* Oko 1753–1754. Ulje na platnu, 216 x 425 cm. Prado, Madrid

Pozorište u doba rokokoa

Sentimentalnost koja je pratila moralizatorske teme pozorišnih komada, bila je obeležje pozorišta tokom čitavog razdoblja rokokoa. U Engleskoj ta moda započela je *Nemarnim suprugom* Kolija Sibera (1671–1757), koji je prikazan još pre 1698. godine kad je Džeremi Kolije (1650–1726) napao pozorište zbog njegovog moralizatorskog stava. Posledica je bila konzervativnija vrsta domaće drame namenjena srednjoj klasi. Tipičan primer su *Svesni ljubavnici* (1722) Ričarda Stila (1672–1729), gde se likovi na kraju odriču svojih ludosti. Posledica političke satire Henrija Fildinga (1707–1754), kojom je uvredio premijera ser Roberta Volpola, bila je da su slobode pozorišta još više ograničene zakonom *Licensing Act* iz 1737. godine, kojim je nametnuta stroga cenzura. Engleska, na koju su u sedamnaestom veku uticali i Molijer i Rasin, tada je davala primetan doprinos francuskom pozorištu. Pandan Stilovim komadima u Francuskoj bile su „plačne komedije" Filipa Detuša (1680–1754), koji je 1716. bio u diplomatskoj službi u Londonu, te Pjer-Klodea Nivela de La Šosea (1692–1754) i Pjera Marivoa (1688–1763). Tragedija je doživela preporod u delima pisca i filozofa Voltera (Fransoa-Mari Arue, 1694–1778), koji je nastojao da unese više slobode u klasičnu dramu: to se dogodilo pošto je kao izbeglica živeo (između 1726. i 1729) u Engleskoj, gde je upoznao sve vodeće intelektualce i površno se oduševio Šekspirom. Njegove kasnije drame isto su tako sentimentalne kao i one njegovih savremenika, ali ga je sve veći zahtev za umetnošću naveo na to da prvi put ukloni gledaoce s pozornice (1759). Komedija je prepuštena trupi Comédie Italienne, koja je osnovana 1716. godine, kad je Vojvoda od Orleana (posle smrti svog brata Luja XIV) ponovo pozvao u Francusku *komediju del arte*. U Italiji su se, naprotiv, sve snage dramatičara iscrpljivale u oduševljenju operom. Važan izuzetak je Karlo Goldoni (1707–1793), venecijanski dramatičar, čije su razigrane komedije namerno podražavale Molijerove.

Glavni doprinos rokoko pozorišta nije bio u pisanju tekstova već u njihovom postavljanju na scenu: u inscenaciji i glumi. Kako se povećavao zahtev za sceničnošću mnogi su se umetnici uvežbali i zaposlili kao scenografi, uključujući Bušea i Kanaleta. Taj smisao za pozorište bio je razumljiv jer su i mnoge slike posle 1700. godine počele da liče na kulise. Bušeov učenik Filip-Žak de Luterburg (1740–1812), koji je učio i kod scenografa Luj-Renea Bokea (1717–1814), preneo je francusko iskustvo u Englesku, gde su mnogi slikari, uključujući i Hogartovog tasta Džemsa Tornhila (1676–1734) zatim Džordža Lamberta (oko 1699–1765) i Fransisa Hajmana (1708–1776), redovno radili za pozorište.

De Luterburga, koji će se sprijateljiti s Tomasom Gejnsboroom, bio je pozvao u Englesku glumac Dejvid Garik (1717–1779) da nadgleda izradu scenografija u njegovom pozorištu Drari Lejn, pa su zajedno uveli u pozorište niz inovacija, posebno u pogledu poboljšanja rasvete. Garik, koga su portretisali svi vodeći engleski slikari tog doba, uključujući Hogarta, Rejnoldsa i Gejnsboroa, vladao je engleskom pozornicom od samog početka karijere 1741. godine, i odigrao je važnu ulogu u pozorišnoj reformi u Evropi posle posete Francuskoj 1763, a zatim i Italiji i Nemačkoj, dve godine kasnije. Kao i Volter, i on je sklonio gledaoce s pozornice. Garik je imao nekoliko takmaca među kojima su bili Čarls Maklin (1697–1797) i Samjuel Fut (1720–1777) koji su osnovali pozorište Hajmarket, konkurenta oficijelno priznatim londonskim pozorištima Drari Lejnu i Kovent Gardenu. Ta tri čoveka nalaze se među prvim engleskim glumcima koji su pokazali smisao za autentični stilski kostim, a to će preuzeti i francusko pozorište. Glavni Volterov glumac, Anri-Luj Leken (1729–1778), i njegova primadona, gospođica Kleron (1723–1803), postali su prvi francuski glumci koji su nosili autentične istorijske kostime, što je bilo u skladu sa sve većim realizmom scene.

Žene su glumile u Komedi Fransez još od devedesetih godina sedamnaestog veka, ali nikada nisu postigle status kakav su imale engleske glumice. Tako je Adrijen Lekuvrer (1692–1730), koja je prva odenula službeno dvorsko ruho za uloge heroina, sahranjena anonimno iste godine kada je An Oldfild (1683–1730) sahranjena u Vestminsterskoj opatiji. Posle 1780. godine pozornicom je vladala glumica Sara Sidons (1755–1831), sestra velikog impresarija Džona Filipa Kemblea (1757–1823); kao i Garik, i ona je pozirala i Gejnsborou i Rejnoldsu (vidi slike 827 i 828). U prvim decenijama osamnaestog veka nekoliko žena u Engleskoj postale su uspešni dramatičari.

slikarstva kako u Napulju (gde je učio od Frančeska Solimene) tako i u Rimu, gde je proveo veći deo svoje delatnosti (te dve škole bile su tesno povezane; vidi str. 560). Na španskom dvoru, na kome je imao istu moć koju je imao Lebren na francuskom (vidi str. 600), Đakvinto je dočekan kao naslednik Đordana, čiji je rad na njega presudno uticao. Njegova slika *Pravda i mir* (839) očigledno podseća na *Otmicu Evrope* (slika 738), ali poseduje i nagoveštaje Bušeovog stila, što pokazuje da ga je autor poznavao (vidi sliku 819). Slika uspešno udružuje najbolje iz oba dela: italijansku monumentalnost i francusku ljupkost. Za razliku od one druge, ova je zanosno lepa. Prividna lakoća slikarske tehnike i smela paleta jedinstvena su Đakvintova obeležja. Nijedan drugi slikar rokokoa nije znao da se posluži tako smelom skalom tonova, takve pastozne gustine.

KANALETO. Tokom osamnaestog veka pejzaž u Italiji zadobio je novi oblik u skladu s obeležjima rokokoa: bilo je to slikanje *veduta.* Nalazimo ga već i u sedamnaestom veku kod mnogih stranaca, poput Kloda Lorena (vidi sliku 796), koji se usavršio u slikanju rimske okoline; međutim, posle 1720. godine ta vrsta slika dobila je specifičnan urbani karakter. Najpoznatiji vedutista bio je Venecijanac koga su zvali Kanaleto (1697–1768). Njegove slike veoma su se sviđale Britancima, koji su ih kupovali kao uspomene na tada vrlo omiljena, velika putovanja po Italiji. Slikar je imao toliko uspeha kod svojih naručilaca iz Engleske da je, kao i veći broj istaknutih venecijanskih umetnika, dugo boravio u Londonu. *Svečana duždeva lađa na molu* (slika 840) jedna je od niza slika po narudžbini Džozefa Smita, engleskog trgovca koji je živeo u Veneciji. Slike su imale



840. *Svečana duždeva lađa na molu.* Oko 1732. Ulje na platnu, 77 x 126 cm. Britanska Kraljevska zbirka, ©1993. Njeno veličanstvo kraljica Elizabeta II



841. Đovani Batista Piranezi. *Kula s mostovima,* iz *Zatvora (Il carceri).* 1760–1761. Skica. 55,2 x 41,6 cm. Metropolitenski muzej, Njujork Zbirka Rodžers

namenu da ukrase Smitovu kuću, ali i da predstave Kanaleta budućim naručiocima i kupcima. Smit ih je kasnije objavio kao niz skica kojima je bila svrha da udovolje potražnji za venecijanskim suvenirima onih koji nisu mogli da kupe autentično slikarevo platno.

Kanaletove slike Venecije uglavnom su topografski tačne, ali ipak je donekle krivotvorio istinu jer je, da bi kompozicija ostavila snažniji utisak, katkad vrlo slobodno postupao s prizorima ili je slagao celinu od više slika odjednom. Možda se poslužio i nekim mehaničkim ili optičkim instrumentom (na primer *camerom obscurom,* koja je prethodila fotografskom aparatu), mada je bio odličan crtač, pa mu takva pomoć verovatno nije ni bila potrebna. U svakom slučaju ni to ne može objasniti vizuelnu jasnoću njegovih slika i autorov sigurni osećaj za kompoziciju. Ta obeležja donekle proističu iz Kanaletovog školovanja za scenografa. Iskustvo u pozorištu objašnjava i plahovitost njegovih slika. Često je u slike grada unosio scene iz svakodnevnog venecijanskog života, što takvim prizorima daje ljudskost i čini ih prvorazrednim kulturnim dokumentom. *Svečana duždeva lađa na molu* prikazuje omiljenu temu: povratak dužda s Lida (gradske ostrvske plaže) na Trg svetog Marka veličanstvenom lađom (zvanom Bučintoro) na dan Vaznesenja, kad se slavi „venčanje" Venecije s morem. Kanaleto je naslikao izvanredno sceničan pozorišni prizor, u kome je savršeno uspeo da prikaže duh slavlja kojim zrači ova velika javna proslava.

PIRANEZI. Kanaleto se školovao za crtača kulisa kao i Riči (vidi gore) i Đovani Panini (1691–1765), takođe vedutista koji je živeo u Rimu i strasno voleo klasičnu starinu (vidi sliku 246). Svi oni bili su prethodnici rimskog umetnika Đovanija Batiste Piranezija (1720–1778), čiji *Zatvori* (slika 841) imaju korene u nacrtima za pozorište i operu toga doba. Za razliku od grafika rađenih prema Kanaletovim slikama, ovi majstorski crteži, odnosno grafike, od početka su imali ulogu autentičnih umetničkih dela, pa stoga vrlo snažno deluju na gledaoca. U Piranezijevom likovnom predstavljanju igra stvarnosti i mašte (bitna za rokoko u pozorištu!) pretvara se u romantičnu viziju očaja, zastrašujuću poput more. Smelost njegove mašte uveliko se sviđala mnogim slikarima novog naraštaja na koje će Piranezi presudno uticati.

Primarni izvori uz Treći deo

Sledi izbor odlomaka iz izvornih tekstova (ali u savremenoj verziji) iz pera umetnika, arhitekata, verskih poglavara i istoričara od renesanse do rokokoa. Odlomci dopunjuju glavni tekst i u saglasju su s njim. Potpuni podaci o izvorima dati su u zahvalnici na kraju knjige.

50

Leone Batista Alberti (1404–1472)
Iz teksta *O slikarstvu*

Albertijev tekst O slikarstvu, *napisan 1436. godine, kao i tekst* O skulpturi *koji se pojavio 1464. godine, ubrajaju se među najuticajnije dokumente o umetnosti rane renesanse. Oni nam najviše govore o tom razdoblju.*

Osnovno je načelo da sve faze učenja treba tražiti u Prirodi: sredstva usavršavanja naše umetnosti naći ćemo u radu, istrajnosti i marljivom proučavanju. Hteo bih da oni koji počinju da uče veštinu slikanja čine isto što i oni koji izučavaju pisanje. Prvo se uče slova abecede pojedinačno, a onda njihovo povezivanje u slogove i čitave reči. Naši studenti slikarstva trebalo bi da slede isti metod. Najpre bi morali da nauče obrise površina, zatim način na koji se te površine međusobno povezuju, a posle toga oblik svakog dela posebno; oni bi trebalo da zapamte i sve razlike među tim delovima jer one nisu ni male ni nevažne. Neki ljudi imaju kukast nos, drugi pljosnat, neki prćast, neki s velikim nozdrvama; neki imaju puna usta, dok je drugima Bog dao tanke usnice i tako dalje... Ali u tom razmatranju ne bismo morali da pazimo toliko na sličnost koliko na lepotu, jer je u slikarstvu lepota i privlačna i potrebna. Davni slikar Demetrije nije uspeo da stekne veliku slavu jer je bio odaniji prikazivanju sličnosti među stvarima nego prikazivanju lepote. Zato bi trebalo izabrati najvrednije delove s najlepših tela.

51

Leone Batista Alberti
Iz teksta *O arhitekturi*

Sročen prema Vitruvijevoj raspravi O arhitekturi (prvi vek pre n. e.), tekst O arhitekturi *bio je završen 1452. godine, ali nije objavljen sve do 1485. godine, što znači tek posle Albertijeve smrti.*

Najveštiji među drevnim umetnicima... smatrali su da je građevina poput živog bića te zato u gradnji moramo slediti Prirodu... Očigledno je da i među onim (životinjama) koje smatramo veoma lepim pojedini elementi nisu uvek isti... već nalazimo da i u onim pojedinostima po kojima se najviše odlikuju ima nešto u njihovoj biti što ih čini skladnim, ma kako se razlikovale jedna od druge... Ali naša tvrdnja da je neka stvar lepa ne proizlazi iz pukog mišljenja, već iz nekog skrivenog razloga koji je usađen u sam naš duh... Postoji neka savršena i prirodna lepota u likovima i oblicima građevina koja prijatno utiče na naš duh i kojoj se divimo. Po mom mišljenju lepota, dostojanstvo, ljupkost i slične čari leže u onim pojedinostima koje, ako ih promenite ili oduzmete celini, one će postati priproste i neprijatne... Postoji... nešto... što proizlazi iz povezanosti ovih drugih delova i što daje lepotu i ljupkost celini: to ćemo da nazovemo *suvislost,* što možemo smatrati izvorom svega što je ljupko i lepo... Kad god se takav sklop ponudi našem duhu, bilo vidom, sluhom ili nekim drugim čulom, mi odmah uočavamo tu suvislost: jer je u našoj prirodi da želimo da stvari budu savršene. Kad nam se takve stvari ponude mi ih primamo sa zadovoljstvom; a ta suvislost ne proizlazi toliko iz tela u kome se nalazi ili iz bilo kog njegovog dela, već iz same sebe, iz Prirode. Stoga je njeno pravo sedište u duhu i u umu... Arhitektura tome uglavnom teži i time postiže svoju lepotu, dostojanstvo i vrednost.

52

Đirolamo Savonarola (1452–1498)
Iz propovedi koju je održao u Firenci 1493. godine

Kaluđer i verski reformator Savonarola držao je propovedi protiv sve jače profanilacije firentinske kulture pa je neko vreme imao veliki uticaj na građane. Zbog njegovog protivljenja da se uzdrži od otvorene kritike papstva bio je 1497. godine izopšten iz crkve, a 1498. spaljen na lomači.

Prvobitna crkva bila je građena od živog kamena, a Isus Hristos joj je bio ključni kamen. Crkva je u to doba bila vrt uživanja, pravi raj na zemlji. Svet je bio kao žar koji je grejao njene pastire za dobro duše! S kakvom su se voljom bavili božanskim stvarima!
... Taj prizor, nažalost, jako se promenio! Đavo je, koristeći se pokvarenim prelatima, uništio božji hram...
Najsvetije su svečanosti posvećene svetovnim zabavama,

nedoličnim predstavama i igrama koje odgovaraju samo varvarskom ukusu. Na sam Božić takozvani hrišćani, umesto da ispune crkve i učestvuju u svetim službama te upute zahvalnost Bogu za neprocenjivu ljubav i iskupljenje sveta, odlaze u krčme da zadovolje svoje apetite i obavljaju razna zla dela. Još danas sam na ulici posmatrao kako ženski svet koji je nekad znao šta valja, izlaže svoje zavodničke čari i kiti se drečavim ukrasima. To nije znamenje ženske čistote. Sveštenici se pojavljuju na javnim mestima odeveni kićenije od laika. Nalazimo ih po kockarnicama i krčmama... Pođite u Rim – prođite čitav hrišćanski svet; posmatrajte šta se događa u kućama visokih prelata i velikodostojnika. Njihove misli obuzete su uglavnom pesništvom i govorništvom. Za lečenje duša pripremaju se čitajući Vergilija, Horacija i Cicerona. Možete li u to da verujete?... Nekadašnji biskupi bili su siromašni i ponizni ljudi; nisu se mogli pohvaliti velikim prihodima i bogatim manastirima kao ovi sada. Nisu posedovali ni mitre ni zlatne putire; a i da su ih imali, bili su spremni da ih žrtvuju za dobrobit sirotinje... U prvobitnoj Crkvi putiri su bili drveni, ali su prelati bili zlatni. Sada Crkva ima drvene prelate i zlatne putire.

53

Leonardo da Vinči (1452–1519)
Iz nedatovanih rukopisa

Leonardo, „idealni" čovek visoke renesanse, pisao je o raznovrsnim intelektualnim temama. Poređenje među umetnostima ili Paragon *jeste česta tema nauke visoke renesanse.*

O TOME KAKO ONAJ KOJI PREZIRE SLIKARSTVO NE VOLI NI FILOZOFIJU NI PRIRODU

Ako prezireš slikarstvo koje jedino verno predstavlja vidljiva dela prirode, svakako ćeš prezreti tanano istraživanje koje filozofskom i tananom spekulacijom posmatra sve vrste oblika: more, predele, biljke, životinje, trave, cveće, koji su obavijeni senkom i svetlošću. I, zaista, slikarstvo je nauka i pravo dete prirode, jer ga je ta priroda rodila; ili, da se tačnije izrazimo, reći ćemo da je ono unuk prirode, jer je sve vidljive stvari rodila priroda, a iz tih stvari je rođeno slikarstvo. Dakle, opravdano ćemo ga zvati unukom prirode i rođakom Boga.

SLIČNOST IZMEĐU POEZIJE I SLIKARSTVA

Mašta ne vidi tako izvrsno kao što vidi oko, jer oko prima slike ili odraze predmeta i prenosi ih u središte osećanja, a iz tog središta osećanja u razum, gde se prosuđuju. Ali mašta ne izlazi iz tog razuma osim ukoliko je vezana za pamćenje, i tu se zadržava i umire, ako zamišljena stvar nije neobično izvrsna. U ovom slučaju pesma se nađe u duhu ili u mašti pesnika koji zamišlja iste stvari kao i slikar i ovim zamišljanjem želi da se izjednači sa slikarem, ali zaista je daleko od toga... istina je ako kažemo da je odnos između nauke o slikarstvu prema poeziji isti kao između tela i senke koja nastaje od njega... Oh, kolika je razlika između zamišljanja svetlosti u pomračenom oku i toga kad se stvarno vidi van tmine!

Ako ti, pesniče, hoćeš da predstaviš krvavu bitku usred mračnog i tamnog vazduha, u dimu strašnih i smrtonosnih mašina obavijenih gustom prašinom koja muti vazduh, i bekstvo uplašenih jadnika zastrašenih smrću, u tom slučaju te slikar nadmašuje, jer će se tvoje pero istrošiti pre nego što opišeš potpuno ono što ti slikar neposredno prikazuje svojom naukom. A tvoj jezik biće sprečen žeđu, a telo snom i glađu, pre nego što rečima prikažeš ono što ti slikar za jedan trenutak pokaže.

O SLIKARSTVU I POEZIJI

U prikazivanju reči poezija nadmašuje slikarstvo, a u prikazivanju činjenica slikarstvo nadmašuje poeziju, a odnos između činjenica i reči je takav, kakav je između slikarstva i poezije, jer činjenice su predmet oka, a reči su predmet uha. Tako je između čula isti odnos kakav je između njihovih samih predmeta, i zbog toga smatram da je slikarstvo više od poezije. Ali zato što njegovi stvaraoci nisu umeli da istaknu njegovo pravo, ostalo je dugo vremena bez advokata, jer ono ne govori, već se samo pokazuje i završava u činjenicama; a poezija se završava u rečima kojima vatreno hvali samu sebe.

(Prevod: Vjera Bakotić-Mijušković)

54

Iz *Dnevnika* Luke Landučija

Odlomak iz Landučijevog dnevnika od 25. januara 1503. gde su beležena različita mišljenja o smeštanju Mikelanđelovog kipa David (slika 607).

Uzevši u obzir da je kip Davida gotovo završen i želeći da mu nađu odgovarajuće i prihvatljivo mesto i postave ga u prikladno vreme, a budući da postavljanje treba da odgovara jasnim i pouzdanim Mikelanđelovim uputstvima (Mikelanđelo je izradio spomenutog Diva) i uputstvima predstavnika naručilaca (esnafa za vunu), i želeći da pribavi savete koji bi mogli pomoći pri odabiranju rečenog prikladnog i pouzdanog načina postavljanja itd., oni su odlučili da okupe ugledne majstore, građane, arhitekte... i pribeleže njihova mišljenja, reč po reč.

GOSPODIN FRANČESKO, PRVI GLASNIK SINJORIJE

Postoje dva mesta na koja bi se mogao postaviti takav kip. Prvo je ono na kome se nalazi *Judita* (Donatelova skulptura *Judita i Holofern,* tada smeštena ispred Palate

Vekio), a drugo je u sredini dvorišta palate, gde je sada David (Donatelov *David,* vidi sliku 535, koji se u to vreme nalazio u dvorištu Palate Vekio). Razlog prvog izbora jeste taj što je Judita simbol smrti, pa nije prikladna za Republiku, a po mom mišljenju nije prikladno ni da žena ubija muškarca. Ali još je važniji razlog što je podignuta pod nesrećnom zvezdom jer... tada smo baš izgubili Pizu. David u dvorištu nije savršen lik jer je noga zabačena unazad izvedena pogrešno. To su bili razlozi za moj predlog ta dva mesta... Ali moj prvi izbor jeste mesto gde je sada Judita.

SANDRO BOTIČELI
Kozimo (Roseli) upozorio je na mesto gde ga prolaznici mogu najbolje videti (stepenište katedrale), s tim da Judita bude na drugom kraju. Možda je to mesto Lođa de la Sinjorija (natkrivena otvorena dvorana za državne svečanosti) – ali najbolje bi bilo na uglu (katedrale).

ĐULIJANO DA SANGALO
Po mom mišljenju priklonio bih se Kozimovom predlogu da to bude na uglu katedrale gde ga ljudi mogu videti. Ali uzmite u obzir da je to javni spomenik, a da je mermer slab jer je osetljiv i krh. Zato, ako ga smestimo na otvorenom i izložimo nevremenu, on neće izdržati. To je razlog zašto mislim da bi bilo bolje (smestiti ga) pod središnji luk Lođe de la Sinjorija.

LEONARDO DA VINČI
Slažem se da bi to trebalo da bude Lođa, kao što je rekao Đulijano, ali na parapet na koji vešaju tapiserije na krajnjem zidu, gde dolikuje, a neće smetati prilikom službenih svečanosti.

SALVESTRO, KOJI OBRAĐUJE DRAGO KAMENJE
Razgovarali smo o gotovo svim mestima i mnogo je toga rečeno. Ali mislim da je čovek koji je to izradio dostojan najboljeg mesta. Što se mene tiče, najviše volim ono pred palatom (Palata Vekio).

55

Mikelanđelo Buonaroti

Sonet

Slikar, skulptor i arhitekt Mikelanđelo Buonaroti bio je i plodan pesnik, iako nije objavljivao. Ovaj sonet napisan je 1554. godine.

U krhkoj lađi do luke, do tla,
tok mog života stigo je vrh mora
olujnoga i sad odgovarat mora
za svoja dela: dobra ko i zla.

A prijazna mašta umjetnost što bje
za idola i vođu meni dala,
vidim sad kako beše puna zala
i da zle su želje nikle pored nje.

Ljubavne misli, ispraznost ih nijeti,
uz dvije smrti, šta će sad mi, bônom?
Sigurna je jedna, a druga mi preti.

Ni kist, ni dleto ne mogu da smire
dušu mi, što je okrenuta k Onom,
čije se ruke s križa spram nas šire.
(Prevod: Olinko Delorko)

56

Đorđo Vazari

(1511–1574)

Iz knjige *Životi slavnih slikara, skulptora i arhitekata*

Za pisanje Života *Vazarija je nadahnuo njegov pokrovitelj, kardinal Farneze, kasniji papa Pavle III. Knjiga je prvi put objavljena 1550. a proširena 1568. godine. Temelji se na razgovorima koje je autor vodio po celoj Italiji. Vazari je lično poznavao mnoge umetnike o kojima je pisao, uključujući i Mikelanđela.*

Rafaelo i Bramante su toliko ubedili papu da je on, kada se Mikelanđelo vratio, odlučio da za uspomenu na Siksta, svoga strica, njemu poveri ukrašavanje svoda kapele koju je ovaj dao sagraditi u dvorcu; Bramante i drugi Mikelanđelovi suparnici smatrali su da će ga na taj način odvući od vajarstva u kome su i oni priznavali da je savršen; mislili su da će ga dovesti do očajanja, jer će, primoran da slika, a pošto nije imao iskustva u slikanju fresaka, što je bio manje cenjen posao, pokazati i manje uspeha nego Rafaelo; ali u slučaju i da uspe da posao uradi, oni su se nadali da će ga u svakom slučaju zavaditi s papom i tako, bilo na jedan ili drugi način, sprovesti svoju nameru da ga se oslobode. Kada se Mikelanđelo vratio u Rim, papa, odlučivši da zasada ne radi na završavanju grobnice, zatraži od njega da slikama ukrasi svod kapele. Mikelanđelo, koji je želeo da završi grobnicu a kome se slikanje svoda učinilo velik i težak posao, pošto je u tom imao malo iskustva, pokuša da na svaki način strese taj teret sa svojih leđa i preporuči za to Rafaela.
Videvši da njegova svetost ostaje uporna, Mikelanđelo odluči da primi posao.
Mikelanđelo potpuno završi sam ovo delo uz pomoć samo

onih koji su mu mrvili boje. Ponekad se Mikelanđelo žalio da zbog žurbe na koju ga je papa gonio nije mogao da završi onako kako bi on želeo, pošto mu je papa dosađivao zapitkujući kada će biti gotov. I tako mu je jednom prilikom odgovorio da će završiti kada u umetničkom pogledu on sam sa sobom bude zadovoljan. „A mi želimo" – odgovorio je papa – „da zadovoljite našu želju i da završite brzo." I na kraju je dodao da će, ukoliko brzo ne završi, dati da ga bace sa skela.

Čudim se kako je Mikelanđelo podneo toliki napor. Međutim, zagrevan svaki dan sve više željom za stvaranjem i napretkom koji je postigao, nije osećao umor niti je vodio računa o naporu.
(Prevod: Ivanka Jovičić)

57

Đorđo Vazari
Iz *Života slavnih slikara, skulptora i arhitekata*

Kako su u to vreme Đan Belini i ostali slikari ovog kraja, pošto nisu izučavali antička dela, slikali samo podražavajući žive modele ali suvim, grubim i teškim stilom, i Ticijan je u početku naučio taj način rada.
Ali je oko 1507. godine Đorđone da Kastelfranko, kome se uopšte nije sviđao pomenuti način rada, počeo davati svojim delima više mekoće i reljefnosti na lep način, iako nastavljajući da podražava žive i prirodne stvari koliko je mogao bolje; upotrebljavao je boje svežih i blagih tonova onako kako je to video u prirodi ne koristeći se prethodnim crtežom, jer je nesumnjivo smatrao da samo crtanje bojama bez ikakvih probnih crteža na hartiji jeste pravi i najbolji način rada i da je samo to pravi crtež.
(Prevod: Ivanka Jovičić)

Videvši Đorđoneov stil, Ticijan napusti Belinijev, iako je dugo tako slikao, te stade tako dobro podražavati Đorđonea da su uskoro negova dela zamenjivali s Đorđoneovim... Naslikao je sjajnu Veneru i Adonisa. Na slici iste veličine naslikao je Perseja kako oslobađa Andromedu od morskog čudovišta, delo neodoljive ljupkosti... .
Metode koje je Ticijan primenio na tim slikama uveliko se razlikuju od onih koje je primenjivao u mladosti. Prva dela izvedena su sa posebnom prefinjenošću i marljivošću tako da se mogu posmatrati izbliza, a ova su grubo izvedena, na impresionistički način, sa smelim potezima četkice i kapljicama boje, kako bi ostavljala utisak i s veće udaljenosti. Zato su mnogi njegovi imitatori naslikali nezgrapne slike, jer ljudi se varaju ako misle da takva dela nastaju bez truda. Treba ih stalno popravljati i obnavljati boju, tako da je napor očigledan. Taj metod je izvanredan i divan ako se primenjuje razumno, tako da slika izgleda živa i napravljena bez truda.

58

Rafael Santi
(1485–1520)
Pismo Baldazareu Kastiljoneu

Kastiljone je autor Dvoranina, *čuvene knjige o renesansnim običajima. Ovo pismo, napisano verovatno 1514. godine, pokazuje Rafaelovo poznavanje Platonove ideje da su pojedina bića i stvari nesavršeni izrazi nekog izvornog „ideala". Pojedinac koji želi da uoči taj ideal može to postići jedino izuzetnom snagom duha. To je središnja misao klasičnog idealizma renesansne i postrenesansne umetnosti.*

Izradio sam raznovrsne crteže po uputstvima Vašeg Gospodstva i – ako mi svi ne laskaju – zadovoljio sam svakoga; ali nisam zadovoljio sopstvene kriterijume jer se bojim da neću zadovoljiti Vaše. Šaljem Vam te crteže. Vaše Gospodstvo može da odabere bilo koji od njih ako misli da je vredan Vašeg izbora.
Sveti otac stavio je teško breme na moja leđa ukazujući mi tu čast: nadam se da neću potonuti pod težinom upravljanja poslovima oko Svetog Petra. To više što se maketa koju sam za njega izradio sviđa Njegovoj Svetosti, a pohvalili su je i mnogi drugi znalci. Ali moje misli lete i više. Želeo bih da oživim divne oblike „starih" građevina (misli na antiku). Ali ne znam hoće li moj let biti – Ikarov let. Vitruvije mi mnogo toga objašnjava, ali još uvek nedovoljno.
Što se tiče Galateje, smatrao bih se velikim majstorom kad bi ona imala i pola vrednosti koje spominjete u svom pismu. Međutim, u Vašim rečima vidim ljubav koju gajite prema meni; dodajem da bih morao videti više lepotica pa da naslikam jednu, s napomenom da će Vaše Gospodstvo biti uz mene kako bismo odabrali ono najbolje. Ali kako postoji manjak i dobrih sudija i lepih žena, ja ću iskoristiti zamisao koja mi pada na um. Ne znam sadrži li ta ideja ikakvu umetničku vrednost. Ali trudim se da je postignem.

59

Iz Kanona i Odluka Trentskog sabora

Na širenje nezavisnih „reformisanih" crkava u severnoj Evropi (koje je započelo 1517. godine kritikom na račun Crkve

koju je uputio Martin Luter) Katolička crkva reagovala je pokušajem da zaustavi reformaciju i ponovo osvoji prostore i narode koje je Rimska crkva izgubila. Ove mnogobrojne mere preduzete u šesnaestom i početkom sedamnaestog veka nose zajednički naziv protivreformacija. Začetnik ovog razvoja bio je Trentski sabor, koji se održavao u tri ciklusa (1545–1547, 1551–1552. i 1562–1563. godine). Sledi odlomak iz jednog od poslednjih proglasa, datiran 3-4. decembra 1563. godine, kao odgovor na stalne napade protestanata protiv upotrebe verskih slika.

Sveti koncil naređuje svim biskupima i drugim osobama koje drže nastavu i zaduženi su za *cura animarum (brigu o dušama)* da u skladu s običajima Katoličke i apostolske crkve preuzetim iz vremena prvobitnog hrišćanstva te s jednodušnim učenjem svetih otaca i odlukama svetih koncila, iznad svega vernike marljivo upućuju u stvari koje se odnose na posredovanje i zazivanje svetaca, na poštovanje relikvija i na zakonitu upotrebu slika...

„Da slike Hrista, Device Majke božje, i drugih svetitelja treba da se imaju i drže naročito u crkvama, i da treba da im se odaje dužno poštovanje i obožavanje; ne da se obožavaju zato što se veruje da u njima boravi božanstvo ili vrlina, ili da od njih nešto treba da se traži, ili da se u njih treba uzdati, kao što su to radili stari narodi koji su nadu polagali u idole, već zbog toga što se poštovanje koje im se ukazuje odnosi na prototipove koje te slike predstavljaju; tako da putem slika koje ljubimo i pred kojima otkrivamo svoje glave i padamo ničice obožavamo Hrista, i poštujemo svetitelje čiji lik one nose; kao što je odlukama Sabora, a naročito Drugog nikejskog sinoda, odlučeno protiv onih koji su se protivili slikama.

I biskupi će pažljivo ovome da uče: da se, putem priča o tajnama našeg iskupljenja predstavljenih na slikama ili drugim predstavama, ljudi podučavaju i podržavaju u navici da pamte i neprestano razmišljaju o stvarima vere; kao i da velika korist dolazi iz svetih slika, ne samo zato što se ljudi podsećaju na dobra i darove koje dobiše od Hrista, već i zato što su čuda koja je načinio Gospod pomoću svetaca i njihovih svetlih primera stavljena pred oči vernika.

(Prevod: Angelina Milosavljević-Ault)

Ali neka prokletstvo padne na svakoga ko uči druge ili podržava išta što se protivi ovim odlukama.

Ako bilo kakve zloupotrebe nađu put u ovo sveto i zdravo poštovanje, sveti sabor žarko želi da one budu potpuno uklonjene, tako da ne dođe do iznošenja pogrešnog učenja i takvog koje bi moglo neupućene da usmeri na ozbiljne pogreške... I na kraju, biskupi bi morali da izlažu ove stvari s takvim žarom i pažnjom da ne izađe na svetlost ništa što je neuredno i neprikladno ili zbrkano, ništa što je profano, ništa lišeno poštovanja, jer svetost dolikuje domu božjem.

60

Sa sednice Suda inkvizicije o Paolu Veronezeu održane u Veneciji

Zahvaljujući liberalnoj verskoj atmosferi koja je vladala u Veneciji od Veronezea se nikad nije tražilo da unese neke promene u svoju sliku Tajna večera *(653) koje je zahtevao Sud inkvizicije tokom ovog ispitivanja. Sve su se stranke zadovoljile promenom naslova u* Večera u Levijevoj kući (sada Hristos u Levijevoj kući).

Danas, u subotu, 18. dana meseca jula 1573, pozvan od Inkvizicije da se pojavi pred Svetim sudom, Paolo Kalijari iz Verone... Upitan o svojoj struci,
odgovorio je: Slikam i slažem likove.
Pitanje: Znate li razlog zbog koga ste pozvani?
Odgovor: Ne, gospodine.
P: Možete li ga pretpostaviti?
O: Mogu da ga zamislim.
P: Recite koji mislite da je razlog.
O: Prema onome što mi je rekao časni otac, nastojnik manastira Svetih Jovana i Pavla... on je već bio ovde i vaša gospodstva naredila su da se naslika Magdalena umesto psa. Odgovorio sam mu da ću rado učiniti sve što je potrebno za moju čast i čast moje slike, ali da ne razumem kako bi lik Magdalene mogao biti prikladan na tom mestu...
P: Koja je to slika o kojoj ste govorili?
O: To je slika Tajna večera Isusa s apostolima u Simonovoj kući...
P: Na toj večeri našeg Gospoda jeste li naslikali i druge likove?
O: Jesam, gospodo.
P: Recite nam koliko ljudi i opišite pokrete svakog od njih.
O: Tu je vlasnik kuće Simon; osim tog lika naslikao sam poslužitelja, koji je, pretpostavljam, došao ovamo iz sopstvenog zadovoljstva da vidi kako se stvari odvijaju za stolom. Tamo su mnogi likovi kojih se i ne sećam, jer je već prošlo neko vreme otkako sam naslikao tu sliku...
P: Na toj slici koju ste naslikali za svete Jovana i Pavla, šta predstavlja čovek kome iz nosa teče krv?
O: Namera mi je bila da prikažem slugu kome nos krvari zbog neke nesreće.
P: Šta predstavljaju oni naoružani ljudi odeveni kao Nemci, s helebardom u ruci?
O: Mi slikari uzimamo sebi jednaku slobodu koju sebi uzimaju pesnici i lude, pa sam tako i ja naslikao tu dvojicu s helebardama – jednog kako pije, a drugog kako jede tu kod stuba. Smešteni su tamo kako bi mogli da priskoče u pomoć kad treba, jer mi se to činilo

prikladnim s obzirom na ono što mi je rečeno o gospodaru kuće koji je ugledan i bogat pa mu je dopušteno da ima i takve sluge.

P: A onog čoveka koji je odeven kao lakrdijaš, s papagajem na ruci, s kojom ste ga namerom naslikali na tom platnu?

O: Radi ukrasa, kao što je običaj.

P: Ko je za stolom uz našeg Gospoda?

O: Dvanaest apostola.

P: Šta radi prvi od njih, sveti Petar?

O: Raseca jagnje kako bi meso poslao na drugi kraj stola.

P: Šta radi apostol do njega?

O: Drži činiju kako bi prihvatio ono što mu sveti Petar daje.

P: Recite nam šta radi onaj pored njega.

O: On ima čačkalicu pa čačka zube.

P: Da li je neko naručio da na slici naslikate Nemce, lakrdijaše i slično?

O: Ne, gospodo, ali sam dobio narudžbinu da ukrasim sliku onako kako smatram za shodno. Velika je, pa mi se činilo da mogu u nju smestiti mnoge likove.

P: Zar ukrasi koje vi slikari često dodajete slikama ne treba da budu prikladni i dostojni i da odgovaraju temi i glavnim likovima? Ili su oni tu radi užitka – jednostavno ono što vam padne na pamet, bez takta i promišljenosti?

O: Slikam slike onako kako mi se čini prikladnim i kako mi to moj dar omogućava.

P: Čini li vam se prikladno da slikate lakrdijaše, pijance, Nemce, patuljke i slične proste stvari na slici koja prikazuje *Tajnu večeru* Isusa Hrista?

O: Ne, gospodo.

P: Da li vam je poznato da se u Nemačkoj i ostalim mestima zaraženim jeresima često ismejavaju slikama punim besramnosti i sličnih stvari, da grde i preziru ono što pripada svetoj Katoličkoj crkvi kako bi se glupani i neznalice učili pogrešnim učenjima?

O: Da, to nije u redu...

Pošto je to rečeno, sudije objaviše da je čovek po imenu Paolo obavezan da promeni i popravi sliku za tri meseca od dana ukora i da po mišljenju i odluci Svetog suda troškove svih ispravki treba da snosi sam slikar. Ako sliku ne popravi, platiće globu koju zahteva Sveti sud. Tako oni odlučiše na najbolji mogući način.

61

Andrea Paladio

(1518–1580)

Iz *Četiri knjige o arhitekturi*

Paladijeve Četiri knjige o arhitekturi, *štampane 1570. godine, snažno su uticale na njegove evropske savremenike. Njegove knjige bile su temelj za najveći deo francuske i engleske arhitekture sedamnaestog i osamnaestog veka.*

Vođen prirodnom sklonošću odao sam se u najranijim godinama proučavanju arhitekture: i, budući da sam oduvek mislio da su stari Rimljani u građenju (kao i u mnogim drugim stvarima) uveliko nadmašivali sve koji su posle njih sledili, uzeo sam za učitelja i voditelja Vitruvija, koji je jedini u starom veku pisao o toj veštini, te sam se dao u potragu za ostacima svih starih zgrada koje su još ostale uprkos dugom vremenu i okrutnosti varvara; uvidevši da su daleko vredniji posmatranja nego što sam u prvi mah zamislio, počeo sam vrlo marljivo i precizno da merim svaki njihov deo; ne našavši ništa što nije učinjeno s razlogom i u divnim proporcijama, postao sam njihov tako revnostan istraživač da sam vrlo često putovao ne samo u razne delove Italije nego i izvan nje...

Kad sam uočio koliko se uobičajeni način gradnje razlikuje od rezultata mojih posmatranja spomenutih građevina i od onog što sam pročitao kod Vitruvija, Leonea Batiste Albertija i drugih odličnih pisaca... učinilo mi se da je čoveku – koji ne bi trebalo da bude rođen samo radi sebe već i da bude koristan drugima – vredno truda da objavi nacrte tih građevina (na skupljanje kojih sam utrošio tako mnogo vremena i izložio se tolikim opasnostima) i sažeto zapiše sve što se čini vrednim pažnje; to uključuje i ona pravila koja sam uočio i još uvek uočavam u građenju; tako da oni koji budu čitali moje knjige mogu da koriste što god je dobro u tome a i dodaju one stvari koje sam ja propustio; tako da čovek može malo-pomalo da nauči da ukloni čudne zloupotrebe, varvarske izume, suvišne troškove i – što je još važnije – da izbegne raznovrsne i stalne greške koje vidimo u mnogim konstrukcijama...

Prvi deo biće podeljen u dve knjige; baviće se pripremom građe i (posle pripreme) kako i na koji način treba primenjivati propise, počevši od temelja pa do krova: tu treba da se nađu propisi koji su univerzalni i kojih se treba držati u svim zgradama – kako privatnim tako i javnim.

U drugom delu pozabaviću se kvalitetom građenja koji odgovara ljudima različitog ranga, prvenstveno stanovnicima gradova; a zatim prikladnim položajem za vile i načinom na koji one treba da budu projektovane.

62

Karel van Mander

(1548–1606)

Iz *Knjige o slikarima*

Van Manderovi životopisi istaknutih holandskih i flamanskih slikara, objavljeni 1604. godine, pedstavljaju pandan životopisima italijanskih umetnika koje je napisao Đorđo Vazari, a koji su se prvi put pojavili 1550. godine. Van

Mander, koji je i sam bio slikar, započinje Van Ajkovom biografijom jer se smatralo da je on izumeo slikanje uljanim bojama i stoga (zajedno s bratom Hubertom) začetnikom holandske slikarske tradicije. Među delima koja je Van Mander opisao nalazi se oltarska slika u Ganu (vidi 673–675) i slika koja verovatno predstavlja Portrete Arnolfinijevih (*vidi 677 i 678).*

Pretpostavlja se da je veština slikanja lepkom i žumancem od jaja (tempera slikanje) donesena u Holandiju iz Italije, jer se – kako smo zapisali u životopisu Đovanija Čimabuea – ova metoda počela da koristi u Italiji 1250. godine...

Po pričanju ljudi iz Briža, Joanes (Jan) bio je obrazovan čovek, pametan i domišljat, a izučavao je mnoge stvari koje se odnose na slikarstvo: ispitivao je razne vrste pigmenata; proučavao alhemiju i destilaciju. Na kraju je pronašao metodu lakiranja uljem onih slika koje su naslikane jajetom i lepkom, tako da su te sjajne i bleštave slike oduševljavale sve koji su ih videli...

Joanes naslika sliku na drvenoj ploči i na nju utroši mnogo vremena... Prelakira dovršenu sliku na način koji je upravo smislio pa je stavi na sunce da se osuši... No daska pukne po spojevima i raspadne se. Joanes... odluči da sunce neće nikad više oštetiti nijednu njegovu sliku.

Zato... počne da smišlja novu vrstu laka koji će se sušiti u kući, daleko od sunčeve svetlosti. Već je bio ispitao mnoga ulja i slične supstance koje nam nudi priroda i otkrio da laneno i orahovo ulje imaju najveću sposobnost sušenja...

Posle mnogih eksperimenata Joanes otkrije da se boje pomešane s tim uljima lako nanose, da se dobro suše, da se stvrdnjavaju, a kad su sasvim tvrde, otporne su na vodu. Ulje čini boju življom zahvaljujući vlastitom sjaju, pa nije potreban lak. Najviše ga je iznenadilo i najviše mu se svidelo to što se boja pripremljena s uljem lakše nanosi i temeljnije meša nego boja načinjena od žumanceta i lepka...

Joanes... je stvorio novu vrstu slikanja koja je zadivila svet... Ovaj plemeniti pronalazak, to jest slikanje uljanom bojom, jedino je što je slikarskoj veštini uopšte još trebalo pa da dostigne utisak prirodnosti.

Da su se stari grčki slikari Apel i Zeuksid ponovo rodili u ovoj zemlji i upoznali ovaj novi način slikanja, bili bi isto toliko iznenađeni koliko i Ahilej da je čuo grmljavinu topova...

Najbolja slika koju su braća Van Ajk zajedno naslikala bila je oltarska slika u crkvi svetog Jovana u Ganu...

Središnje polje oltarske slike predstavlja prizor iz Otkrovenja svetoga Jovana, na kojoj se starci klanjaju Jagnjetu... Na gornjem delu prikazana je Bogorodica, koju krunišu Bog Otac i Sin...

Kraj Bogorodice nalaze se mali anđeli koji pevaju iz nota. Oni su tako sjajno naslikani da iz samog izraza lica odmah pogađamo da li pevaju sopran, alt, tenor ili bas...

Prikazani su i Adam i Eva. Primećujemo da Adam strepi da ne prekrši božju zapovest jer mu je izraz lica zabrinut...

Oltarska slika braće Van Ajk pokazana je (tj. otvorena su krila oltara) samo nekolicini osoba visokog položaja ili nekome ko je dobro nagradio čuvara. Katkada bi je pokazali na velike praznike, ali onda je obično bila takva gužva da joj je bilo teško i prići. Tada bi se kapela u kojoj se nalazila ispunila raznim ljudima – mladim i starim slikarima, raznim ljubiteljima umetnosti koji su se gurali oko slike kao što se pčele ili muve roje oko korpe sa smokvama i suvim grožđem...

Neki trgovci iz Firence poslali su kralju Alfonsu I Napuljskom jednu sjajnu flandrijsku sliku koju je naslikao Joanes... Kad je slika stigla u Italiju gomila umetnika pohrlila je da je vidi. Iako su Italijani vrlo pažljivo ispitivali sliku, dodirom i njuhom, osećajući snažan miris koji proizvodi mešavina boja s uljem i dolazili do svakojakih zaključaka, ipak nisu otkrili tajnu sve dok Antonelo da Mesina sa Sicilije nije otišao u Briž da nauči postupak slikanja uljem. Kad je ovladao tom tehnikom, uveo je tu veštinu i u Italiju, kao što sam opisao u njegovom životopisu... Joanes je jednom prilikom uljanom bojom naslikao dva portreta u istom prizoru – lik muškarca i žene koji jedno drugom pružaju ruku kao da su sjedinjeni u braku. Ta mala slika nasledstvom je dospela u ruke nekom berberinu iz Briža. Marija, tetka španskog kralja Filipa i udovica mađarskog kralja Ludovika... slučajno je videla sliku. Slika se toliko svidela toj ljubiteljki umetnosti da je berberinu za nju ponudila službu koja mu je omogućila godišnji prihod od stotinu guldena.

63
Gaspar Ofhajs
(oko 1456–1523)
Opis bolesti Huga van der Husa

Gaspar Ofhajs ušao je u „Crveni manastir" u blizini Brisela 1475. godine zajedno s Hugom van der Husom. Možda je Ofhajs zavideo Van der Husu na posebnim povlasticama koje je ovaj uživao zato što je bio slikar, pa upravo zato insinuira da bi greh oholosti mogao biti uzrok njegove bolesti. Taj greh u srednjem veku često se pripisivao umetnicima.

Pet-šest godina pošto je položio zavet naš je brat (Hugo van der Hus) trebalo da krene na putovanje – ako se dobro sećam – u Keln... Jedne noći, na povratku, zahvatila ga je čudna bolest duha; neprestano se žalio da je

proklet, osuđen na večno prokletstvo. Čak je pokušao da digne ruku na sebe, ali su ga silom u tome sprečili. Zbog te čudne bolesti kraj putovanja bio je tužan. Ali zahvaljujući uspešnoj pomoći, ipak su srećno stigli u Brisel i odmah pozvali starešinu manastira Tomasa. Kad je video Huga i čuo šta se dogodilo, on je posumnjao da ga muči ona ista bolest koja je snašla i kralja Šaula; prisetivši se kako je Šaulu pomoglo kad je David zasvirao na harfi, on odmah dopusti da se svira muzika u Hugovom prisustvu i da se organizuju izvođenja koja će ublažiti njegove bolove i odagnati môru. Uz sve to Hugovo zdravlje nije se poboljšalo; i dalje je buncao i proglašavao se izgubljenim, prokletim. U takvom stanju vratio se u manastir...

U vezi s bolešću našeg brata možemo govoriti o dve moguće pretpostavke. Prva je da je reč o nečem prirodnom, o nekoj vrsti mahnitosti. Postoje različite vrste ove bolesti: katkad joj je uzrok hrana koja izaziva „melanholiju", katkad jako vino; ponekad su joj uzrok duševne muke kao što su teskoba, tuga, iscrpljenost radom, strah... Što se tiče duševnih muka, pouzdano znam da je naš brat uveliko od njih patio. Duboko ga je uznemiravalo hoće li uspeti da završi umetnička dela koja je želeo da naslika, jer je u to vreme bilo rečeno da mu ni devet godina ne bi bilo dovoljno za taj zadatak...

Drugo moguće objašnjenje ove bolesti je da ju je poslala božja promisao koja nas, kao što je zapisano u drugoj Petrovoj poslanici 3,9, „strpljivo podnosi jer neće da se iko izgubi, nego da svi pristupe obraćenju". Ovaj brat bio je jako hvaljen unutar našeg reda zbog svojih umetničkih dostignuća – on je ovako postao slavniji nego što bi bio izvan manastirskih zidova; a kako je bio ipak samo čovek – kao što smo to svi mi – različite počasti, posete i javna priznanja učinili su da se oseća vrlo važnim. I tako, budući da Bog nije želeo njegovu propast, on mu je u svom milosrđu poslao ovu ponižavajuću bolest koja ga je zaista i učinila skrušenim. To je naš brat vrlo dobro razumeo pa je nakon ozdravljenja postao vrlo ponizan.

64

Fraj Hoze de Siguensa (1544–1606)

Iz *Istorije reda svetog Jeronima*

Španski kralj Filip II (vladao od 1556. do 1598) sakupio je dela Hijeronimusa Boša i izložio ih u palati Eskorijal blizu Madrida u kojoj je Siguensa bio bibliotekar. Tumačiti Bošovo delo bilo je isto tako teško onda kao što je to i danas, a izazivalo je isto toliko nesporazuma. U ovom odlomku Siguensa pokušava da protumači sliku koju nazivamo Vrt uživanja (slike 684 i 685).

Među ovim nemačkim i flamanskim slikama... po kući su porazmeštane mnoge koje je naslikao izvesni Jeronimo Boš. Različiti su razlozi zbog kojih o njima želim nešto više da govorim: prvo, jer on to zaslužuje zbog svoje velike maštovitosti; drugo, jer ih ljudi koji malo toga primećuju u onome što gledaju zovu Bošovim besmislicama; treće, jer mislim da ti ljudi bezrazložno smatraju da ih je ukaljala jeres...

Razlika koja, po mom mišljenju, postoji između slika ovog čoveka i slika svih drugih leži u tome što drugi nastoje da naslikaju čoveka onakvim kakav on izgleda spolja, dok jedino on ima smelosti da ga naslika onakvim kakav je iznutra...

Osnovna tema slike su cvet i plod vrste koju zovemo jagoda... Da biste razumeli moju ideju izložiću je istim redom kojim ju je on organizovao. Između dve slike nalazi se velika slika s dvema vratnicama koje se preko nje preklapaju. Na prvoj dasci naslikao je stvaranje čoveka prikazujući kako ga je Bog smestio u raj, divno mesto... kako mu je zabranio, iskušavajući njegovu poslušnost i veru, da okusi plod drveta i kako ga je kasnije prevario đavo u obliku zmije. On je zagrizao zabranjeni plod i time prekršio božje pravilo, pa bio prognan iz tog čarobnog mesta i lišen dostojanstva za koje je stvoren... To je (prikazano) s hiljadu maštovitih pojedinosti i upozorenja...

Na velikoj slici koja sledi prikazao je život čoveka pošto je izgnan iz raja i bačen na ovaj svet i pokazuje kako on žudi za slavom koja je kao seno ili slama, kao biljka bez ploda, za koju znamo da će već sutradan dospeti u peć... i otkriva nam život, delovanja i misli ove dece greha i srdžbe koja, zaboravivši božje zapovesti... žude za telesnim užicima i veličaju ih...

Na ovoj slici nalazimo vrlo živo prikazane brojne odlomke iz Svetog pisma koji se bave zlom u čoveku... mnoge alegorije i metafore koje ih prikazuju kao divlje, grabežljive, lenje, prepredene, okrutne i krvožedne, životinje za vuču ili životinje za jahanje... Ovde je prikazano i seljenje duša koje su Pitagora, Platon i drugi pesnici... opisali pokušavajući da upozore na loše običaje, navike, način odevanja, narav ili zlokobne senke kojima se duše jadnih ljudi pokrivaju – prikazao je da oholost pretvara ljude u lavove, osvetoljubivost u tigrove, požuda u mazge, konje i svinje, tiranija u ribe, taština u paunove, prepredenost i lukavost u lisice, proždrljivost u vukove, naglost u koze...

Čoveku može mnogo da koristi ako vidi sebe tako prikazanog, iznutra... A u poslednjoj će slici ugledati bedni završetak i svrhu svoje patnje, nastojanja, briga i kako... kratkotrajne radosti izazivaju večnu srdžbu, bez ikakve nade u milost.

65

Iz Ugovora za *Oltarsku sliku svetog Volfganga*

Mihaelu Paheru trebalo je deset godina (1471–1481) da dovrši ovu složenu oltarsku sliku za hodočasničku crkvu svetoga Volfganga, gde se nalazi i danas, na istom mestu (slika 691).

Ovde je zabeležen sporazum i ugovor koji se odnosi na oltar u crkvi svetog Volfganga, a sklopljen je između vrlo uvaženog velečasnog Benedikta, monaha iz Mondzea i tamošnjeg manastira, i gospodina Mihaela, slikara iz Bruneka, a na dan svete Lucije 1471. godine.

Kao prvo treba zapisati da oltar treba da bude načinjen u skladu s mestom i s nacrtom, koji nam je slikar doneo u Mondze, i njegovim preciznim merama.

Potom, polje treba da bude iznutra pozlaćeno i treba da prikazuje Bogorodicu u sedećem stavu, s malim Isusom, s Josifom i tri kralja s njihovim poklonima; a ako ovi ne bi potpuno ispunili polje, tada treba dodati još likova ili muškaraca u oklopima, sve u pozlati.

Zatim, glavno polje treba da prikazuje krunisanje Bogorodice s anđelima i pozlaćenom draperijom – najraskošnije i najbolje što se može.

Nadalje, na jednoj strani biće sveti Volfgang s mitrom, biskupskim štapom, crkvom i sekiricom; na drugoj sveti Benedikt s kapicom, biskupskim štapom i čašom, u celini pozlaćeni i posrebreni tamo gde je potrebno.

Sa strane oltara treba da stoje sveti Florijan i sveti Đorđe, u lepim oklopima, posrebreni i pozlaćeni gde je to potrebno.

Unutrašnja krila oltara sadržavaće lepe slike, a daska će biti pozlaćena i imati zabate i ukrasne šiljke, a svako od četiri krila predstavljaće po jednu temu...

Spoljašnja krila – posle zatvaranja oltara – moraju biti obrađena kvalitetnim pigmentom, a boji treba dodati zlato; tema treba da bude iz života svetog Volfganga...

Slikaru ćemo u crkvi sv. Volfganga davati hranu i piće dok dovršava i postavlja oltar, a isto tako daćemo mu gvožđe potrebno za postavljanje oltara i, kad god to ustreba, pomoći ćemo pri utovaru i istovaru.

Ugovor je sklopljen na svotu od hiljadu i dve stotine mađarskih guldena ili dukata...

Nadalje, ukoliko oltar ne bude vredeo tu svotu ili bude vredeo više i ukoliko se među nama pokaže neka razlika u gledištu, dve će strane imenovati jednaki broj stručnjaka koji će odlučiti o toj stvari.

66

Martin Luter (1483–1546)
Iz teksta *Protiv nebeskih poslanika u predmetu slika i sakramenata*

Luter je započeo protestantski reformacijski pokret 1517. godine javno kritikujući neke postupke Crkve, posebno prodaju indulgencija. Njegovo delovanje uskoro je nadahnulo izvestan broj reformatora na severu, od kojih su neki bili još stroži u svojoj kritici likovnih i muzičkih crkvenih običaja. Ideje jednoga od njih, Andreasa Bodenštajna, inicirale su ovaj spis iz 1525. godine.

Zadatku uništenja slika pristupio sam tako što sam ih prvo božjom rečju istrgao iz srca i obezvredio pa prezreo... Jer kad više nisu u srcu, ne mogu nauditi očima. Ali dr Karlštat (Andreas Bodenštajn) koji se ne obazire na stvari srca, obrnuo je taj redosled, pa ih je najpre uklonio pogledu, ali ih je ostavio u srcu...

Dopustio sam, a nisam zabranio spoljnje uklanjanje slika ako iz njega ne sledi pobuna i povika dotičnih vlasti... I odmah vam kažem da se prema Mojsijevim zakonima ne zabranjuju druge slike, osim slike Boga koga poštujemo. S druge strane, raspeće ili bilo koja druga sveta slika nisu zabranjene. Hej vi, ikonoborci, izazivam vas da dokažete suprotno!

Tako čitamo da je Mojsijeva drska zmija zadržana (Br 21:8) sve dok je Jezekilja nije uništio, samo zato što su je ljudi poštovali (2 Kr 18:4)...

Međutim, s jevanđeoskog stanovišta, kažem i izjavljujem da niko ne mora sa žestinom razbijati slike, pa ni one božje, već da je sve slobodno i čovek ne greši ako ih ne uništava s besom...

Ne bih osudio ni one koji su ih uništavali, posebno ne one koji uništavaju slike Boga ili idola. Ali slike koje podsećaju i svedoče, kao što su raspeća i slike svetaca, treba tolerisati. To je rečeno i ranije, čak i u slučaju Mojsijevih zakona. I ne samo da ih treba tolerisati već su one – zato što vernika podsećaju i svedoče o veri – čak i hvale vredne i časne, kao što su to kameni svedoci Jošue (Još 24:26) i Samjuela (1 Sam 7:12).

67

Albreht Direr (1471–1528)
Iz skice rukopisa za *Knjigu o ljudskim proporcijama*

Direr je dva puta odlazio u Italiju i tamo se suočio s novim teorijama o umetnosti i raspravama o umetnosti koje su na njega ostavile snažan utisak. Međutim, nije ih nekritički prihvatao. Njegova razmišljanja o italijanskim idejama često se javljaju u nacrtima i tekstovima uvodnog karaktera kao što je ovaj, napisan 1512–1513. godine.

Može da se raspravlja o tome kako treba prosuđivati o lepoti... U nekim prilikama lepim smatramo ono čemu bi u drugom slučaju nedostajalo lepote. „Dobro" i „bolje" na području lepote nije lako razlikovati, jer je sasvim moguće

napraviti dva različita lika, koja nisu nimalo slična (jer je jedan krupniji a drugi tananiji), pa da ne budemo u stanju da prosudimo koji se odlikuje većom lepotom. Ne znam šta je lepota iako je nalazim u mnogim stvarima. Kad poželimo da je unesemo u svoje delo ne polazi nam to lako za rukom. Inspiraciju moramo da tražimo svuda, posebno kada je reč o ljudskom liku... Često možemo pomno gledati u dvesta ili trista ljudi a da u njima pronađemo samo jednu ili dve lepe crte koje se mogu iskoristiti. Zato, ako želite sastaviti lep lik morate uzeti od jednog čoveka glavu, od drugog grudi, nogu, ruku, šaku, stopalo...

Mnogi se upravljaju isključivo po sopstvenom ukusu; to je pogrešno. Zato svako treba da pazi da mu njegove sklonosti ne otupe moć rasuđivanja. Jer svakoj se majci sviđa njeno dete...

Ljudi raspravljaju i zauzimaju najrazličitija gledišta o stvarima, istražuju na mnoge načine, mada je mnogo lakše stvoriti ružno nego lepo. Budući da smo u stanju u kome se lako greši, ne znam kako je moguće sa sigurnošću i bez dvoumljenja utvrditi kojim se postupcima približavamo apsolutnoj lepoti...

Čini mi se da čovek ne može reći da je sposoban da ukaže na najbolje proporcije ljudskog lika; jer pomračenost naše percepcije i pogreške u opažanju tako su u nama jake da nam ne pomaže tapkanje u mraku...

Ali budući da nismo kadri da dosegnemo savršenstvo, zar da potpuno odustanemo od učenja? Ne prihvatamo tu odvratnu misao. Jer ljudima je ponuđeno i zlo i dobro pa razumnom čoveku priliči da izabere ono bolje.

68

Artemizija Đentileski (1593–oko 1653)
Iz pisma don Antoniju Rufu

Budući da je bila žena koja se bavila slikarstvom, što se tada smatralo isključivo muškim poslom, nije joj bilo lako što naslućujemo iz ovog pisma od 13. novembra 1649. godine. Rufo je bio jedan od Artemizijinih pokrovitelja.

Primila sam pismo od 26. oktobra, koje duboko cenim, posebno jer uviđam da me moj gospodar daruje svojom milošću koju ne zaslužujem. U njemu mi pišete o onom gospodinu koji bi voleo da ima neke moje slike i kažete da bi on želeo da Galateja bude različita od one koju poseduje Vaše Presvetlo Gospodstvo. Nije bilo ni potrebno da me u tom smeru upućujete, jer milošću Boga i najsvetije Bogorodice (naručioci) dolaze ženi s ovakvim talentom tražeći da menja predmet slike; nikad niko na mojim slikama nije mogao primetiti nikakvo ponavljanje, čak ni kad je reč o jednoj ruci.

Što se tiče toga da ovaj gospodin želi da mu kažem cenu pre nego što je delo gotovo... ne činim to rado... Nikad ne navodim cenu svog rada pre nego što ga obavim. Ali budući da Vaše Presvetlo Gospodstvo traži da to učinim, poslušaću Vaš nalog. Recite tom gospodinu da tražim pet stotina dukata za obe zajedno; neka pokaže slike celom svetu, pa ako se nađe iko ko misli da slike nisu vredne dvesta škuda više, neću zahtevati da mi isplati dogovorenu svotu. Uveravam Vaše Presvetlo Gospodstvo da su mi za ove slike s aktovima potrebni vrlo skupi ženski modeli, što mi zadaje veliku glavobolju. Kad nađem dobre, onda me oderu, a inače moram da trpim (njihovu) sitničavost i budem strpljiva kao Jov.

Što se tiče zahteva da napravim i pošaljem skicu, svečano sam se zarekla da nikad ne šaljem skice jer sam već bila prevarena. Upravo sam danas otkrila... da kad sam za biskupa od Svetog Gata napravila skicu duša u čistilištu, on je naručio od nekog drugog slikara da mu izradi sliku po mom crtežu, kako bi za nju manje platio. Ne mogu da zamislim da bi se stvari tako odvijale da sam muškarac...

Moram upozoriti Vaše Presvetlo Gospodstvo da, kad zatražim neku cenu, ne sledim običaj koji vlada u Napulju gde najpre traže trideset, a onda daju za četiri... Rimljanka sam, pa ću zato uvek postupati na rimski način.

69

Đovani Pjetro Belori
(1613–1696)
Iz *Životopisa modernih slikara, vajara i arhitekata*

Za razliku od Vazarijevih Života, *Belorijeva knjiga donosi izbor autora, a i kritičnija je. On često izostavlja ili se jedva osvrće na one umetnike i arhitekte koji vređaju njegov klasični ukus. Belorijev tekst objavljen je u Rimu 1672. godine.*

Kad je božanski Rafael, koristeći se krajnjim dometima svoje umetnosti, uzdigao lepotu do vrhunca povrativši joj staro dostojanstvo i svu ljupkost i, povećavši njenu vrednost, učinio je sjajnom čak i u poređenju s Grcima i Rimljanima, ljudi su se najviše divili slikarstvu, kao da je sišlo s neba. Ali kako stvari na zemlji nikad ne ostaju iste, pa što se god vine u visine neumitno podleže neprestanoj promeni i ponovno pada, tako i umetnost, koja je od Čimabuea i Đota polako napredovala dva i po stoleća, posle toga naglo opada i od kraljevske postaje skromna i obična. I tako su završetkom tog srećnog veka sve njegove lepote ubrzo nestale. Napustivši proučavanje prirode umetnici su iskvarili umetnost onim što su nazvali *manijera,* što znači fantastičnim zamislima zasnovanim na veštini umesto na imitaciji. Taj porok uništio je slikarstvo, a prvo se javio kod vrlo priznatih majstora. Ukorenio se u školama koje su usledile...

I tada, kad se slikarstvo našlo na dnu... svidelo se dragom Bogu da u gradu Bolonji, čuvenom po nauci, stvori plemeniti duh i po njemu obnovi umetnost koja je bila na izdisaju. Bio je to Anibale Karači, o kome sada nameravam da pišem...

Anibale je nastavio rad u galeriji (Farneze) (slika 729) prikazujući različite mitove s jednim ciljem: izraziti ljudsku ljubav kojom upravlja Nebo. Tako tema ljubavi pokazuje svoju moć, osvajajući srca snažnih, čistih i divljih: ljubav Herkula, Dijane i Polifema... Jupiterove ljubavi – Junona, Aurora i Galateja – otkrivaju njenu moć u čitavom svemiru. Bela vuna koju Dijani poklanja bog Pan i zlatne jabuke koje Paris dobija od Hermesa darovi su kojima Amor upravlja ljudskim duhom i ujedno zaloge nesloge koju izaziva lepota. Bahanal je simbol pijanstva koje je izvor nečistih požuda. Ako nas na kraju svih nerazumnih zadovoljstava čeka tuga i kazna... on je naslikao Andromedu privezanu za stenu u čeljustima morskog čudovišta, što simbolizuje dušu prikovanu za neku strast, koja postaje meta poroka ako joj Persej (koji označava razum i ljubav prema onome što je u ljubavi vredno) ne priskoči u pomoć.

70

Fransisko Pačeko (1564–1654)
Iz *Umetnosti slikanja*

Slikar Pačeko bio je najuticajniji španski pisac o umetnosti u sedamnaestom veku. Njegove ideje o razlozima slikanja uveliko se oslanjaju na one koje je utvrdio Trentski sabor. Knjiga, na kojoj je Pačeko radio 40 godina, objavljena je u Sevilji 1649.

Kad razmišljamo o svrsi umetnosti... potrebno je da razdvojimo svrhu rada i cilj samog radnika... (i) svrhu slikanja i cilj slikara. Cilj slikara biće... da svojom umetnošću zaradi za život, da dosegne slavu, da sebi ili nekom drugom priušti užitke i usluge ili pak da stvara iz ličnog zadovoljstva...

Ali ako razmišljamo o cilju slikara kao hrišćanina... (njegova) glavna svrha biće da postigne stanje milosti učenjem i obavljanjem svoje struke; jer hrišćanin koji je rođen da postigne visoke ciljeve, ne zadovoljava se ako stvaranje svede na stvari nižeg reda, ako se brine samo da dobije nagradu od ljudi i ovozemaljsku raskoš...

Teško je dovoljno naglasiti sve dobro što nam pružaju svete slike: one usavršavaju naše razumevanje, podstiču volju, osvežavaju pamćenje u odnosu na božanske stvari. One uzvisuju naš duh... i pokazuju našim očima i srcima junačke i plemenite vrline strpljivosti, pravde, nevinosti, milosti, milosrđa ili prezira prema svetovnim stvarima na takav način da nas odmah podstaknu na traženje vrline i otklanjanje poroka te nas upućuju na put koji vodi prema blaženstvu...

Kad bi bar naši slikari danas shvatili ove obaveze! Ali koliko njih može razumeti ove moje reči? O, kakva je to šteta, kakva velika šteta!...

Smatram da će glavni cilj hrišćanskih slika uvek biti da nagovore ljude na pobožnost i da ih dovedu do Boga... mada tu mogu biti uključeni i drugi, posebni ciljevi. Tako, na primer, da se ljudi navedu na pokajanje, na dobrovoljnu patnju, na milostivost, na prezir prema svetu i na druge vrline koje su sredstvo njihovog sjedinjenja s Bogom – a to je uistinu najviši cilj prema kome može težiti slikar svetih slika.

71

Iz „Inventara slika, pokućstva i drugih predmeta koje sadrži kuća Rembranta van Rijna u Brestretu kod Brane svetog Antonija"

Ovaj popis, datovan 25/26. jula 1656. godine, napravljen je prilikom rasprodaje ukupne Rembrantove imovine, na koju su ga prisilili brojni poverioci. Izbor iz popisa daje nam neprocenjivo vredne podatke o Rembrantovom ukusu i raznovrsnim interesima.

1. Mala slika Adrijena Brauera koja prikazuje poslastičara...
13. Hristovo rođenje, delo Jana Livensa...
57. Perspektiva Lukasa van Lajdena...
67. Glava, delo Rafaela od Urbina...
81. Kopija Anibalea Karačija...
85. Glava starca, delo Van Ajka...
93. Dva mala pejzaža Herkulesa Sehersa...
196. Jedna (kao gore, knjiga) s bakrorezom prema Rafaelu iz Urbina...
200. Vredna knjiga o Andreji Mantenji...
204. Jedna (kao gore) koja sadrži grafike Brojgela Starijeg...
208. Jedna (kao gore) koja sadrži grafike Luke Kranaha...
216. Jedna (kao gore) vrlo velika s gotovo svim Ticijanovim delima...
230. Jedna (kao gore) puna dela Mikelanđela Buonarotija...
232. Knjiga erotskih dela Rafaela, Rosa, Anibalea Karačija i Čulija Bonazonea...
234. Jedna (kao gore) koja sadrži turske građevine Melhiora Lorka, Hendrika van Alsta i drugih koji ilustruju turski način života...
245. Jedna (kao gore) sa skicama izrađenim prema slikama Rubensa i Jordansa...
273. Knjiga Albrehta Direra o proporcijama, s drvorezima...

312. Trideset i tri komada starog oružja i duvačkih instrumenata...
313. Trideset i tri komada starog oružja, strela, motki, sulica, lukova... .
317. Sedamnaest šaka i ruku izlivenih prema prirodi ...
329. Jedan antički Laokoon...
333. Tri ili četiri glave antičkih žena...
340. Par kostima Indijca i Indijke...

72

Nikola Pusen (oko 1593–1665)
Iz nedatovanog rukopisa

Pusenove ideje o umetnosti bile su ključne za osnivanje Francuske akademije 1648. godine, a zahvaljujući ugledu te akademije i za čitav evropski akademski pokret od sedamnaestog do devetnaestog veka.

Vredan je način (slikanja) koji se sastoji od samo četiri stvari: predmeta ili teme, ideje, strukture i stila. Prvi je zahtev (koji je osnova svim ostalima) da predmet ili tema moraju biti poznati, kao što su bitke, junačka dela ili božanske stvari. Ako je tema koju je slikar izabrao značajna, on mora učiniti sve da se ne izgubi u sitnim pojedinostima, čime bi umanjio dostojanstvo priče. Važne pojedinosti trebalo bi opisivati snažnim pokretima slikarske četkice, zanemarujući sve što je vulgarno i nebitno. Slikar bi, dakle, morao biti ne samo vešt u oblikovanju teme nego i dovoljno mudar da je dobro upozna i izabere ono što prirodno doprinosi lepoti i savršenstvu. Oni koji obrađuju prostačke teme pribegavaju im zbog manjka maštovitosti. Zato je malodušnost vredna prezira kao i prostota teme kojoj neće pomoći nikakva veština. Što se tiče ideje ona je deo duha koji se usredsređuje na stvari, kao što su ideju o Zevsu (koji jednim pokretom glave izaziva potrese) realizovali Homer i Fidija. Crtež bi morao biti takav da izražava ideju samih stvari. Strukturu ili sistem delova ne treba temeljno istraživati i mukotrpno spajati u celinu, jer oni treba da budu što prirodniji. Stil je poseban način slikanja ili crtanja, izveden na osoben način, kao plod jedinstvenog talenta kojim se umetnik dokazuje i kojim se ostvaruju ideje. Stil, kao i način i ukus, izviru iz prirode i iz duha.

73

Šarl Pero (1628–1703)
Iz *Sećanja na moj život*

Šarl Pero, pesnik, kritičar i Kolberov savetnik za umetnost i književnost, pomogao je svom bratu Klodu da mu povere projektovanje istočnog krila Luvra (slika 799).

Budući da projekat viteza Berninija nije bio dobro smišljen i da bi bio izveden na sramotu Francuske, popisao sam tek nekoliko nezgrapnosti od kojih je vrveo, jer sam smatrao da nije pristojno već prvi put upirati prstom na veliki broj njih. Te zabeleške poslao sam gospodinu Kolberu, koji se tada nalazio u Sen Žermenu. Kad je prvi put došao u Pariz pošto je primio moj popis, poveo me je u vrt da bi sa mnom razgovarao, iako je već nekom drugom obećao da će ga saslušati...

„Dobro ste učinili", rekao mi je, „samo tako nastavite, jer čovek nije nikad dovoljno obavešten kad je reč o tako važnoj stvari. Ne razumem", dodao je „kako taj čovek misli da može da nam ponudi projekat koji sadrži toliko nezgrapnosti".

Tog časa gospodin Kolber bez sumnje je shvatio da se obratio pogrešnoj strani ali je smatrao da mora da nastavi. Možda je mislio da će dobrim savetom uspeti da preusmeri viteza prema pravom načinu rešavanja stvari i da će, ako ga upozori na greške, od njega dobiti nešto izvrsno; ali on još nije poznavao viteza Berninija...

Uveren sam da se kao arhitekta uopšte nije isticao, osim kad je reč o ukrašavanju i pozorišnim napravama...

Gospodin Kolber tražio je, naprotiv, preciznost i želeo je da vidi gde će i kako kralj biti smešten i kako će najlakše biti posluživan. S razlogom je smatrao da se tu mora smestiti ne samo kralj i sve druge kraljevske glave nego da treba osigurati prikladan smeštaj i svim službenicima domaćinstva... Veoma se trudio da napravi zabeleške (i da sve druge navede da ih naprave) o svemu o čemu treba voditi računa prilikom gradnje ovih prostorija za stanovanje.

Viteza su jako zamarali svi ti popisi, koje uopšte nije razumeo niti je želeo da ih razume, jer je pogrešno smatrao da je ispod časti velikog arhitekte kao što je on da se spušta do takvih *sitnica*. Požalio se gospodinu od Šantelua, i to prilično nedolično. „Gospodin Kolber", rekao je, „postupa sa mnom kao da sam dete (te reči nalazimo u dnevniku gospodina de Šantelua, koji mi je pokazan posle njegove smrti); on sve sastanke ispunjava nepotrebnim pričama o klozetima i podzemnim hodnicima; pravi se pametan, a ne razume ništa; pravi je hvalisavac..."

Ako je vitez bio nesrećan zbog gospodina Kolbera, i gospodin Kolber je bio isto toliko nezadovoljan vitezom, mada to nije pokazivao; naprotiv, uvek je o Berniniju govorio sa izrazitim poštovanjem.

74

Pol de Frear
(1609–1694)
Iz neobjavljenog dnevnika

Frear, gospodar Šantelua, skupljao je umetnička dela i proučavao teoriju umetnosti. Luj XIV dao mu je zadatak da pomaže Berniniju za vreme njegovog boravka u Parizu, i

Šantelu je postao jedan od njegovih malobrojnih francuskih prijatelja i obožavalaca. Sledeći odlomak, datovan 6. juna 1665, uzet je iz Šanteluovog dnevnika.

On (gospodin Kolber) uđe u sobu u kojoj je stajalo Berninijevo nedovršeno poprsje Luja XIV. Nakon što ga je dugo gledao, on izrazi iznenađenje... koliko je delo napredovalo... Vitez odgovori da oni koji žele da naprave nešto dobro uvek imaju šta da rade. Do tada je gotovo uvek radio uz pomoć mašte i retko kad bi pogledao svoje crteže. Posmatrao je ono što se nalazi unutra (pokaže na svoje čelo), gde je, kako reče, sklonio sliku Njegovog Veličanstva (inače bi bio napravio kopiju umesto originala!), ali to mu je zadavalo mnogo muke. Zatraživši od njega portret, kralj je zatražio nešto najteže. Potrudiće se da portret ispadne što je moguće manje loš. Osim sličnosti, u ovoj vrsti portreta treba izraziti ono što bi se moralo nalaziti na licu portretisanog.

75

Ser Kristofer Ren (1632–1723)

Iz Predloga za ponovnu izgradnju grada Londona nakon velikog požara

U ranija se vremena u gradu Londonu gradilo drvetom, građom koja se lako nabavljala i nije bila skupa... To je često bilo uzrok velikih i pogubnih požara, koji bi katkad uništili ceo grad. Tako je bilo sve do sudbonosnih godina 1663. i 1666, kad su dve uzastopne katastrofe, kuga i požar, dale ljudima priliku da u preteranoj stisnutosti kuća u niz i lakoj zapaljivosti drvene građe potraže uzroke strahovitih razmera obe nevolje... rodila se želja da na svaki način doskoče takvim nevoljama tako što će proširiti ulice, a za gradnju će svuda upotrebljavati kamen i ciglu.

Neke inteligentne osobe pošle su još dalje i smatrale da bi obnova trebalo da uveća lepotu grada gradnjom pravilnijih građevina, prikladnijom organizacijom trgovina, boljim rasporedom ulica i javnih mesta, izgradnjom kejova... Kako bi udovoljio zahtevima za odgovarajućom obnovom, dr Ren (izvršitelj kraljevih naredbi) neposredno posle požara dobro je ispitao celo područje... i napravio projekat ili maketu novog grada...

Primedbe nekog nedavnog kritičara (ako zanemarimo neke pogreške u njegovom opisu plana za obnovu grada) razumne su i ispravne.

„Pred kraj vladavine kralja Džordža I ukus u arhitekturi učinio je veliki korak napred, okrenuvši se od Italije prema Engleskoj, s tim da se nakratko zaustavio u Francuskoj. Od najdubljeg nepoznavanja arhitekture, od krajnjeg mraka, krenuo je Inigo Džouns, čudo od umetnika, i izjednačio se sa svojim učiteljem, samim Paladijem. Posle tako sjajnog početka nije bilo kvaliteta za koji se nismo mogli ponadati da ćemo ga dostići; Britanija je s pravom očekivala da će moći da konkuriše Italiji... Ali usred najživljih očekivanja započeo je građanski rat...

„Sledeći genije koji se pojavio bio je Ren...

„Požar u Londonu dao je najsjajniju priliku koja se uopšte može pružiti nekom gradu da se ponovo izgradi u svom sjaju i pravilnosti. To je Ren shvatio i u tu svrhu ponudio je projekat koji bi grad učinio svetskim čudom. Predložio je da se zacrta široka ulica od Aldgejta do Templ Bara, usred koje bi bio prostrani trg koji bi uključivao novu crkvu svetog Pavla (slike 810–812), na dovoljnoj udaljenosti da bude saglediva sa svih strana; tako ta velika građevina ne bi bila skučena, kao što je sada, pa se niotkuda ne može dobro videti, već bi se sa svake strane dobio prostor da se može obuhvatiti celina... Zatim, predložio je da ponovo izgradi sve župne crkve tako da budu izložene pogledu stanovnika svih blokova kuća... Na kraju je predložio da izgradi kuće tako da budu međusobno skladne i da imaju trgove... te je uz obalu... planirao duge i prostrane kejove... s odgovarajućim skladištima za trgovce, kako bi se zgrade međusobno razlikovale, i čime bi postale jedan od najlepših, ali i najkorisnijih, nizova zgrada na svetu. Ali žurba za obnovom i imovinske svađe sprečile su ostvarenje tog veličanstvenog projekta."

76

Mari-Luiz-Elizabet Viže-Lebren (1755–1842)

Iz *Uspomena gospođe Viže-Lebren*

Viže-Lebren objavila je tri knjige uspomena (1835 i 1837) kad je bila u osamdesetim godinama. U osamnaestom i devetnaestom veku ženski portreti i cveće smatrali su se najprimerenijim temama za slikarke.

Gospodin Lebren me je zaprosio. U mojim mislima ništa mi nije bilo dalje od udaje za Lebrena... Bilo mi je dvadeset godina, nisam se brinula za budućnost, jer sam već tada popriličnno zarađivala. Ukratko, nisam bila sklona udaji... Na kraju sam ipak pristala, u želji da izbegnem muke življenja s očuhom... Tako sam malo bila sklona da žrtvujem svoju slobodu da sam se i na dan venčanja, dok sam se približavala crkvi, pitala „Da li da kažem da ili ne?" Nažalost, rekla sam da i time samo zamenila stare probleme novim... Njegova nekontrolisana strast za raskalašnim ženama, udružena sa strašću za kockanjem desetkovala je njegov, ali i moj imetak kojim je vrlo slobodno raspolagao. Tako sam u času napuštanja Francuske (1789) imala manje od dvadeset franaka na svoje ime, uprkos činjenici da sam radom bila zaradila više od milion franaka; on je sve to protraćio!...

Kada sam napokon službeno objavila venčanje... nisam bila toliko potištena koliko sam mogla biti, jer sam još uvek imala svoje voljeno slikarstvo. Preplavile su me narudžbine sa svih strana. Iako je Lebren prisvajao moje prihode, to ga nije sprečilo da ustraje na tome da podučavam kako bih još više povećala naš dohodak. Pristala sam na njegov zahtev, ne dajući sebi dovoljno vremena da razmotrim posledice, pa je kuća uskoro bila puna mladih gospođica koje sam učila kako da slikaju „oči, noseve i obraze". Neprestano sam ispravljala njihove greške, što me je odvodilo od sopstvenog rada i što me je zaista živciralo...

Mislim da je prisila da se svaki dan na nekoliko sati odvojim od svojih dragih slikarskih četkica još više povećala moju želju za slikanjem. Odbijala sam da napustim slikarski stalak pre noći, pa je broj mojih portreta iz tog razdoblja zaista impozantan. Kako sam se užasavala tadašnje mode trudila sam se da učinim svoje modele malo slikovitijim. Bila sam oduševljena kad sam uspela da ih pridobijem da se odenu po mojim zamislima. U to vreme niko nije nosio šalove a ja sam volela da zaodenem svoje modele u široke šalove koje sam im obmotavala oko tela i između ruku, čime sam pokušavala da podražavam divni stil odevanja koji vidimo na slikama Rafaela i Domenikina... Iznad svega mrzela sam puderisanje kose pa sam uspela da nagovorim prekrasnu vojvotkinju od Gramon-Kaderusa da ne stavlja puder kad mi pozira. Njena kosa je crna kao abonos i ja sam je razdelila na čelu i rasporedila je u pravilne kovrdže. Posle poziranja, koje bi trajalo otprilike do večere, vojvotkinja ne bi preuredila frizuru već bi otišla pravo u pozorište; kako je bila vrlo lepa imala je prilično uticaja pa se njen stil češljanja uvukao u pomodno društvo i napokon postao opšteprihvaćen...

Koliko god da sam bila srećna što ću postati majka, ni posle devetomesečne trudnoće nisam bila spremna za detetovo rođenje. Na sam dan porođaja zatekla sam se u ateljeu radeći, između trudova, na slici *Venera vezuje Kupidonu krila.*

77

Ser Džošua Rejnolds (1723–1792) Iz „Govora održanog na otvaranju Kraljevske akademije 2. januara 1769. godine"

Najzad je, zahvaljujući kraljevoj velikodušnosti, kod nas otvorena Akademija na kojoj se mogu redovno negovati plemenite veštine. To bi trebalo da bude krajnje zanimljiv događaj, i to ne samo za umetnike već i za čitav narod. Teško je pronaći razlog zbog kog bi kraljevstvo kao što je britansko toliko dugo oklevalo da se okiti ukrasom tako dostojnim njegove veličine, ako to nije ono sporo odvijanje stvari koje eleganciju i rafiniranost prirodno ostavljaju za sam kraj puta obilja i moći... Glavna prednost Akademije je ... da će ona biti riznica velikih uzora umetnosti. To je građa na kojoj genije treba da radi, a bez čega i najjači intelekt može biti beskoristan ili pogrešno utrošen. Proučavajući te izvorne modele može se odmah prihvatiti ideja najboljeg, koja je rezultat iskustava prikupljenih u prošlosti, a spor i trnovit put do uspeha naših prethodnika može da nas pouči kraćem i lakšem putu. Već na prvi pogled student prima načela na čije su utvrđivanje mnogi umetnici prošlosti potrošili čitav svoj život... Koliko je ljudi obdarenih velikim prirodnim sposobnostim izgubljeno za ovaj narod samo zato što nisu imali takve prednosti?...

Rafael, doduše, nije imao prednost da uči na Akademiji; ali je čitav *Rim* (a Mikelanđelova dela posebno) bio za njega akademija...

Usudiću se reći da ćemo na ovoj Akademiji imati jednu prednost kojom ne može da se podiči nijedan drugi narod. Nećemo morati da zaboravimo ništa što smo naučili...

Ali budući da su ovakve ustanove u drugim zemljama doživele neuspeh... podstaknut sam da ponudim nekoliko saveta kojima takve greške mogu da se isprave...

U prvom redu preporučio bih da od *mladih* studenata tražite obavezno pokoravanje *umetničkim pravilima* koja su utvrđena postupcima velikih majstora. Neka te primere, koje je odobrilo vreme, smatraju savršenim i nepogrešivim vodiljama; onima na koje se treba ugledati, a ne kritikovati.

Sasvim sam siguran da je to jedina delotvorna metoda napredovanja u umetnosti; i da će se onaj ko započinje život sa sumnjama naći na kraju života pre nego što savlada osnovna znanja. Jer, možemo uzeti kao maksimu da će onaj ko započinje svoj nauk rasplinjavajući se previše, završiti ubrzo pošto ga je i započeo. Zato treba iskoristiti svaku priliku da se usprotivimo lažnom i priprostom gledištu kako pravila sputavaju genija.

	1350–1375.	1375–1400.	1400–1425.
ISTORIJA I POLITIKA	**1356.** „Crni kraljević" Edvard, sin engleskog kralja Edvarda III, porazio je Francuze kod Poatjea i zarobio francuskog kralja Žana Dobrog. **Oko 1358.** Osnovan moćni hanzeatski savez baltičkih trgovačkih gradova. Seljački ustanci: 1358. godine ustanak žakerija u Francuskoj; 1381. ustanak Vata Tajlera u Engleskoj, London opljačkan. **1368.** U Kini budistički monah Ču-Juan-Čang na čelu pobunjenih seljaka oterao Mongole iz Pekinga i utemeljio dinastiju Ming, uzevši naslov Hungvu. Timur (Tamerlan, oko 1369-1405), mongolski vojskovođa s prestonicom u Samarkandu, osniva Timursko carstvo, pošto je zauzeo veći deo Bliskog istoka i Persiju i napao Indiju.		**1410.** Tevtonski vitezovi poraženi od Poljaka i Litvanaca u bitki kod Tanenberga, čime prestaje njihova isključiva vladavina nad Pruskom. Burgundski vojvoda Filip Dobri (vladao između 1419. i 1467. godine) dobija u nasledstvo Severne pokrajine; s Holandijom, Flandrijom i Luksemburgom, to je jedan od najvećih i najbogatijih poseda u Evropi i znači opasnost za Francusku.
RELIGIJA		**1378.** Papski dvor vraća se iz Avinjona u Rim. Započinje veliki raskol u kome se nekoliko kandidata bori za papsku službu. **Oko 1382.** Džon Viklif, engleski teolog i verski reformator, započinje prvi potpuni prevod Biblije na engleski jezik.	**1405–1415.** Jan Hus pod uticajem Dž. Viklifa staje na čelo husitskog pokreta u Češkoj i napada praksu prodaje oproštaja; na saboru u Konstanci 1415. godine spaljen na lomači kao jeretik. **1417.** Papa Martin V okončava veliki raskol.
	(levo) ČEŠKI MAJSTOR *Smrt Bogorodice*, Prag, 1350–1360. *(desno)* Katedrala u Firenci, koju je započeo ARNOLFO DI KAMBIO, 1296. godine; kupolu je sagradio FILIPO BRUNELESKI, 1420–1436.	KLAUS SLUTER *Mojsijev kladenac*, Dižon, 1395–1406.	*(levo)* DONATELO, *Sveti Marko*, 1411–1413. *(desno)* ĐENTILE DA FABRIJANO *Poklonjenje mudraca*, Italija, 1423.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**1361.** Osnovan Univerzitet u Paviji u severnoj Italiji. Kristina de Pizan (oko 1363 – oko 1430), francuska pesnikinja koja peva o viteškoj ljubavi, najpoznatija po odbrani žena u *Knjizi o gradu žena*, oko 1404–1405. Leonardo Bruni (1370–1444), istaknuti humanista i klasični naučnik Firence, pisac *Pohvale gradu Firenci* (1402–1403).	**1395–1398.** Vizantijski učen čovek Manuel Krisoloras podučava grčki u Firenci; prevodi Platonovu državu na latinski; on je pisac prve grčke gramatike koja se upotrebljavala u zapadnoj Evropi.	Leone Batista Alberti (1404–1472) piše uticajni ogled *O slikarstvu* (1435), *O arhitekturi* (1452) i *O skulpturi* (1464).
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**1355.** Umire Jakopo Dondi (rođen 1298), pronalazač rane verzije sata koji radi na tegove.	**1375.** Francuski kralj Šarl V naručuje izradu precizne karte Evrope, severne Afrike i zapadne Azije, nazvane *carta catalana*. Portugalski kraljević Henrik Pomorac (1394-1460) pokrovitelj je istraživanja obala Afrike, izgradnje planetarijuma i pomorske škole kao i poboljšanja plovidbe i usavršavanja kompasa i kartografije. **1398.** Cenino Cenini piše *Knjigu o umetnosti*, tehnički priručnik za slikare.	**1406.** Engleski kralj Edvard IV osniva Društvo trgovačkih preduzetnika kako bi podstakao trgovinu. **1407.** Osnivanje prve javne banke, Banke svetog Đorđa, u Đenovi. **1410.** Ptolemejeva *Geografija* prevedena na latinski. **Oko 1413.** U Italiji Filipo Bruneleski uvodi slikarsku perspektivu.

Izvori renesansnog neoplatonizma. Neoplatonističke ideje sklada, ravnoteže, proporcija i duhovnosti javljale su se u zapadnom svetu u celom srednjem veku, iako su izvorni tekstovi Platona, Plotina i njihovih sledbenika bili slabo poznati. Godine 1394. grčki učen čovek Manuel Krisoloras iz Carigrada došao je u Italiju i tu ostao podučavajući grčki u Firenci. Godine 1439. i drugi grčki učeni ljudi iz Vizantijskog carstva prisustvovali su Firentinskom crkvenom saboru, koji je nastojao da ujedini Istočnu i Zapadnu crkvu. Oni su suočili pisce i umetnike Zapada s intelektualnim nasleđem klasične Grčke, posebno s tradicijom idealističke filozofije. Rad arhitekata rane renesanse Leonea Batiste

Albertija (1404–1472) i Filareta (oko 1400. – oko 1469) donekle odražava taj uticaj.

Pošto su Turci 1453. godine osvojili Carigrad, mnogi su učeni ljudi pobegli na Zapad i tu se trajno nastanili. Njihove zamisli, kao i dragoceni rukopisi koje su doneli sa sobom, podstakli su interesovanje za humanističke nauke. Neoplatonizam se posebno razvijao na učenom firentinskom dvoru Lorenca de Medičija, koji su nazivali i platonskom akademijom. Filozof Marsilio Fičino (1433–1499) i umetnici Sandro Botičeli (1445–1510) i Mikelanđelo (1475–1564) bili su istaknuti članovi tog kruga.

1425–1450.	1450–1475.	1475–1500.
1438. Početak habzburške vladavine Svetim rimskim carstvom (kasnijom Nemačkom i Austrijom), koja traje do 1806. godine. **Do 1450.** Porodica Medići, koju je osnovao Kozimo Stariji (1389–1464), učvršćuje svoju vlast u Firenci; 1469–1492. gradom praktično vlada Lorenco Veličanstveni.	**1453.** Turska vojska na čelu s Mehmedom II zauzima Carigrad; osnovano Osmanlijsko carstvo. Matija Pravedni (vladao od 1458. do 1490) stvara od Mađarske najveću silu u Srednjoj Evropi. **1469.** Venčanje Ferdinanda Aragonskog i Izabele od Kastilje dovodi do ujedinjenja Španije.	**1477.** Francuska vojska kod Nansija odnosi pobedu nad burgundskim vojvodom Šarlom Smelim. Severne pokrajine dolaze pod vlast habzburškog cara Maksimilijana; 1488. godine flamanski gradovi podižu ustanak protiv njegove vladavine. **1478.** Zavera Paci u Firenci; prilikom uskršnje mise ubijen Đulijano de Medići, posle čega iz osvete biva pobijena većina članova porodice Paci; 1480. Lorenco guši nemire toskanskih gradova-državica. **1492.** Španske hrišćanske snage odnose pobedu nad muslimanskom Granadom; 1502. godine proterani Jevreji i Mavari. **1493–1494.** Papa deli teritorije u Južnoj Americi između Španije i Portugalije. **1494.** Vladari iz porodice Medići prvi put proterani iz Firence; uspostavljena republika. **1495–1496.** Francuski kralj Šarl VIII napada italijansko poluostrvo i traži za sebe Napuljsko kraljevstvo; proteruje ga Sveta liga (koju čine Papska država, Španija i Sveto rimsko carstvo).
1431. Jovanka Orleanka spaljena na lomači u Ruanu pošto je osuđena kao jeretik i veštica. **1439.** Firentinski sabor pokušava ponovo da ujedini istočnu pravoslavnu crkvu sa zapadnim katoličanstvom, ali je uspeh kratkotrajan.	**1464.** Papa Pije II, humanista i pokrovitelj nauke, umire tokom neuspelog krstaškog pohoda na Turke. Papa Sikst IV (vladao od 1471. do 1484) osuđuje preteranosti španske Inkvizicije, a pokušava i da ujedini rusku crkvu s Rimom.	**1494.** U Firenci jača uticaj fra Đirolama Savonarole (1452–1498), monaha i verskog radikala, koji se zalaže za moralnu obnovu i reformu vlade; 1498. spaljen na lomači kao jeretik.
(levo) JAN VAN AJK *Portret Arnolfinijevih,* detalj, 1434. *(desno)* LORENCO GIBERTI Jedno polje *"Vrata raja"*, oko 1435. godine	*(desno)* HUGO VAN DER HUS *Oltar portinari,* središnja slika, oko 1476.	*(desno)* SANDRO BOTIČELI *Rođenje Venere,* oko 1480.
Fransoa Vijon (rođen oko 1431), francuski pesnik. Marsilio Fičino (1433–1499), humanista i filozof, počinje da prevodi Platona pod pokroviteljstvom porodice Medići u Firenci. Žosken De Pre (oko 1440–1521), flamanski kompozitor moteta. Papa Nikola V (vladao od 1447. do 1455) osniva Vatikansku biblioteku.	Deziderijus Erazmus (Erazmo) Roterdamski (od oko 1466. do 1536), humanista i satiričar (*Pohvala ludosti,* 1509); primer veličine zanimanja humanističkog intelektualca reformacije na severu.	**1481.** Objavljen komentar na Danteovu ***Božanstvenu komediju*** s Botičelijevim ilustracijama i predgovorom Marsilija Fičina. **1494.** Nemački humanista Sebastijan Brant (1458–1521) piše satiričnu pesmu *Brod budala.*
Oko 1425. Pronalazak i širenje tehnike slikanja uljanim bojama (u severnoj Evropi). **Oko 1440.** Prvi put zabeležena upotreba usisne pumpe.	**Oko 1450.** U Nemačkoj su konstruisana pokretna štamparska slova (Johan Gutenberg?); knjige postaju dostupnije; postupno se širi pismenost. Leonardo da Vinči (1452–1519) secira ljudske leševe; njegovi ogledi na području hidraulike, mehanike, mašina, sprava za letenje i optike zabeleženi su šifriranim pismom, a pokrivaju zapanjujuće veliko područje intelektualnih i naučnih problema.	**1487–1488.** Portugalac Bartolomeo Dijaz oplovljava Rt dobre nade i Afriku. **1490.** U Veneciji izlazi prvo latinsko izdanje Galenovih dela o medicini. **1492.** Kolumbo pristaje na Bahamska ostrva. **1497–1501.** Putovanjima Vaska da Game i Pedra Kabrala uspostavlja se prevlast Portugalije nad trgovinom s Indijom; otvaraju se pomorski putevi s Atlantskim i Tihim okeanom.

	1500–1525.	1525–1550.	1550–1575.
ISTORIJA I POLITIKA	Fransoa I (vladao od 1515. do 1547) omiljen je u Francuskoj. Njegov raskošni i kulturni dvor prenosi italijanske ideje i umetnost na sever. **1519-1521.** Španac Ernan Kortez potukao Acteke u Meksiku; 1532. Fransisko Pizaro osvaja Peru. Španski kralj Karlo V izabran za cara Svetog rimskog carstva (vladao od 1519. do 1556); osnivač habzburške dinastije. Turski sultan Sulejman I (vladao od 1520. do 1566) pustoši evropski kontinent preteći Mađarskoj, Austriji i Italiji; započinje tursko osvajanje ostrva istočnog Sredozemlja, koje će potrajati čitavo naredno stoleće. **1524-1525.** Ratovi seljaka u Nemačkoj koje je podstakao Martin Luter.	**1527.** Engleski kralj Henri VIII tražeći razvod braka od prve žene, Katarine Aragonske, raskrstio s Katoličkom crkvom. Godine 1534. Aktom o vrhovnoj vlasti osniva Anglikansku crkvu i zaplenjuje imovinu Katoličke crkve u Engleskoj. **1527.** Španski kralj Karlo V pljačka Rim čime obeshrabruje italijanske državice i nagoveštava kraj prevlasti Rima. **1533–1584.** Ivan Grozni vlada Rusijom.	U Nemačkoj se vode luteranski ratovi protiv katoličkih vladara; Augzburški mir 1555. godine dopušta svakom vladaru da odlučuje o veri svojih podanika. **1556.** U Španiji vlada Filip II; njemu pripadaju teritorije u Americi, Italiji, Francuskoj i Holandiji i Iberijsko poluostrvo. Na engleski presto dolazi Elizabeta I (vladala od 1558. do 1603), čime nastupa razdoblje blagostanja, međunarodne trgovine i istraživanja. **1562–1598.** Anri IV u Francuskoj progoni protestante što dovodi do verskih ratova. **1568–1648.** Holandija ustaje protiv španske okupacije. Utrehtski savez 1579. godine potvrđuje ujedinjenje Severne Holandije; 1581. ona objavljuje nezavisnost od Španije. **1571.** U bitki kod Levanta blizu grčke obale španska i mletačka flota odnose pobedu nad turskom, što označava početak opadanja turske pomorske sile.
RELIGIJA	**1517.** Martin Luter (1483–1546) prikucava tekst „95 teza" na vrata crkve u Vitenbergu uperenih protiv Katoličke crkve i prodaje oproštaja, što označava početak protestantske reformacije.	**1534.** Ignacio Lojola (1491–1556) osniva Društvo Isusovo (jezuite). **1541.** Žan Kalvin (1509–1564) donosi reformaciju u švajcarski grad Ženevu. Svojim delima utemeljuje strogi, kalvinistički ogranak protestantizma. **1545.** Papa Pavle III (vladao od 1534. do 1549) kao odgovor na opasnost od protestantizma saziva Trentski sabor, prvi značajni skup o reformi crkve. Njegove postavke čine temelj katoličke protivreformacije, a uključuju i neka pravila koja se odnose na umetnike i slikanje verskih tema. Sabor će se povremeno sastajati sve do 1563. godine.	**1560.** Škotski sveštenik Džon Noks osniva prezbiterijanski ogranak Protestantske crkve.
	(levo) MIKELANĐELO *David*, 1501–1504. *(desno)* HIJERONIMUS BOŠ *Vrt uživanja*, središnja slika, oko 1510–1515.	PONTORMO *Skidanje s krsta*, oko 1526–1528.	TICIJAN *Hristos krunisan trnovom krunom*, oko 1570.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	Ser Tomas Vajat (1503–1542), engleski pesnik i dvorjanin Henrija VIII, prevodi Petrarkine sonete i stvara engleski sonetni oblik. **1516.** Ludoviko Ariosto (1474–1533), italijanski pesnik i diplomata, objavljuje epsku pesmu *Besni Rolando*.	**1528.** Baldazare Kastiljone (1478–1529) piše *Dvoranina*. **1532.** Nikolo Makijaveli (1469–1527) piše delo *„Vladalac"* u kome istražuje renesansnu političku praksu i teoriju. **1534.** Fransoa Rable (1483–1553) piše satiru *Gargantua i Pantagruel*. **1547.** Henri Hauard Sari prevodi Vergilijevu *Eneidu* engleskim slobodnim stihom.	**1550.** Đorđo Vazari (1511–1574), italijanski umetnik, objavljuje *Živote umetnika*. Feliks Lope de Vega (1562–1635), španski pesnik i dramatičar. Vilijam Šekspir (1564–1616), engleski dramatičar i pesnik. Ben Džonson (1572–1637); Džon Dan (1573–1631), engleski majstor metafizičkog pesništva i proze.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**1501.** Amerigo Vespuči, firentinski pomorac u portugalskoj službi, istražuje obale Brazila. **1511.** Prva karta Evrope s putevima. **1513.** Španac Vasko Nues de Balboa prelazi Panamu i otkriva Tihi okean. **1516.** Portugalski moreplovci dolaze do Kine, a 1543. i do Japana. **1519–1522.** Portugalac Ferdinand Magelan oplovljava svet.	**1543.** Nikola Kopernik (1473–1543), poljski astronom, objavljuje teoriju o Sunčevom sistemu prema kojoj se planete okreću oko Sunca; početak moderne astronomije. **1543.** Andreas Vezalijus (1514–1564), dvorski lekar cara Karla V, objavljuje prvo naučno delo o ljudskoj anatomiji zasnovano na seciranju.	**1556.** Georgijus Agrikola (1494–1555) objavljuje spis o metalurgiji *De re metallica*. **1569.** Gerhard Merkator (1512–1594) crta tačnu projekciju Zemlje na ravnu ploču kako bi dobio tačne pomorske karte. **Oko 1572.** Tiho Brahe (1546–1601), danski astronom crta kartu neba; Johanes Kepler (1571–1630), nemački astronom, otkriva eliptične putanje planeta.

1575–1600.	1600–1625.	1625–1650.
1588. Engleska mornarica odnosi pobedu nad španskom armadom koja se spremala da napadne Englesku.	1607. Englezi osnivaju koloniju Džejmstaun u Virdžiniji, svoje prvo trajno naselje u Severnoj Americi; 1620. godine hodočasnici stižu u Plimut u Novoj Engleskoj. 1613. U Rusiji dolaze na vlast Romanovi (svrgnuti 1917). 1618–1648. Tridesetogodišnji rat; veliki deo protestantske Evrope vodi političke i verske ratove protiv katoličkih režima.	1625. U Engleskoj vlada Čarls I. Neslaganje s parlamentom i apsolutistička politika dovode 1642. godine do građanskog rata. Godine 1649. Čarlsu je odrubljena glava posle čega se rat završava, a osniva se republikanski Komonvelt (1649–1653) s Oliverom Kromvelom na čelu. 1630–1642. Englesko naseljavanje severnoameričkih kolonija poprima velike razmere: u Masačusets stiže 16.000 kolonista. 1639. Japanci prihvataju politiku izolacije od svih Evropljana, osim neznatnog holandskog trgovačkog prisustva. 1648. Vestfalskim mirom završen Tridesetogodišnji rat, Španija priznaje suverenitet Severne Holandije.

Protestantska reformacija Istorija evropskog hrišćanstva pre renesanse obeležena je povremenim pokretima koji su težili da promene izopačene postupke unutar Katoličke crkve. U srednjem veku oni su bili lokalnog značaja i kratkog trajanja. Ali petnaesti vek postaće svedok širenja pismenosti i obrazovanja, sve veće ekonomske moći, zavidne raskoši papa i sukoba između papa i svetovnih vladara; sve je to doprinelo žestini kritike kojoj je Crkva bila izložena. Godine 1517. nemački sveštenik Martin Luter objavio je svojih „95 teza" kojima je osudio zloupotrebe koje sprovodi crkva i koje su pobunile narod; ovome su se uskoro pridružili i vladari koji su u papi gledali suparnika i koji su žudeli za velikim papskim posedima. Pokret se jako razmahao, posebno u severnoj Evropi. Ono što je počelo kao protest s pomešanim političkim, verskim i društvenim ciljevima razvilo se u razrađeno preoblikovanje same hrišćanske vere; to novo ustrojstvo opšte je poznato kao protestantizam.

Protestantizam se usmerio na odnos pojedinog vernika prema Bogu, a obeležavala ga je strogost ukusa koja je uključivala odbacivanje pokvarene svetovnjačke raskoši Rima. Strogo je zabranjena upotreba slika po crkvama. Renesansni smisao za lično, za savremeno i za materijalno bio je donekle posledica protestantske kulture koja je bila zaštitnica svetovnih umetnosti. Umetnici su za to novo tržište počeli da stvaraju sličice za ličnu upotrebu. Razvijen je novi niz tema: pejzaž, mrtva priroda i prizori iz dnevnog života. Na severu su se takve slike prodavale na slobodnom tržištu, a ne samo mecenama i naručiteljima.

Izdanja Kornelijusa Jansena (*Augustinus*, 1640) dovode do sukoba sa isusovcima. Pape, zauzete unutrašnjim trvenjima, gube dominantnu ulogu u evropskoj politici.

(levo) ARTEMIZIJA ĐENTILESKI, *Judita sa služavkom i s Holofernovom glavom*, oko 1625.
(desno) ŽAK KALO, detalj slike *Drvo za vešanje*, iz *Velikih nevolja rata*, 1633.

1575–1600.	1600–1625.	1625–1650.
1588. Tereza Avilska piše vizionarski tekst *Zamak duše*; Mišel de Montenj, francuski mislilac, piše *Eseje*. 1590. Edmund Spenser, engleski pesnik, objavljuje *Vilinsku kraljicu*.	1604. Karel van Mander objavljuje biografsku istoriju holandskog i flamanskog slikarstva. 1605. Migel de Servantes Savedra (1547–1616) piše *Don Kihota*. 1607. *Orfej* Klaudija Monteverdija, jedna od prvih opera uopšte, izvedena u Mantovi. Baruh Spinoza (1632–1677), holandski filozof.	1636. Pjer Kornej (1606–1684), francuski dramatičar, piše tragediju *Sid*. 1637. Rene Dekart (1596–1650), francuski filozof i učen čovek, piše *Raspravu o metodi*. Molijer (1622–1673) i Žan Rasin (1639–1699), francuski dramatičari. 1649. Fransisko Pačeko (1564–1654), španski istoričar, objavljuje *Umetnost slikanja*.
oko 1575. U Evropu se iz Amerike uvoze krompir, kukuruz, duvan, kakao i kafa. 1578. Kineski lekar Li Ši-Čen objavljuje ilustrovani priručnik o lekovima. 1582. Papa Grgur XIII prepravlja kalendar usklađujući ga preciznije s astronomskim podacima; stoga određuje da će posle četvrtka, 5. oktobra, slediti petak, 14. oktobra.	oko 1600. Izum teleskopa i mikroskopa temelji se na novim tehnikama brušenja sočiva koje su se razvile u Holandiji. 1610. Galileo Galilej (1564–1642) u Italiji prvi primenjuje teleskop za posmatranje zvezda i planeta; njegovi zaključci podupiru Kopernikov sistem, pa ih Katolička crkva zabranjuje (1633).	1628. Vilijam Harvej, engleski lekar (1575–1657), opisuje krvotok. 1636. Osnovan Harvard koledž u Bostonu. 1642. Blez Paskal (1623–1662) pronalazi prvu mašinu za sabiranje. Italijan Antonio Stradivari (1644–1737) izrađuje izvrsne gudačke instrumente. 1648. U Parizu osnovana Francuska kraljevska akademija za slikarstvo i skulpturu.

	1650–1675.	1675–1700.	1700–1725.
ISTORIJA I POLITIKA	**1652–1654.** Pomorsko i trgovačko suparništvo Engleske i Holandije dovodi do rata. **1659.** Francuski kralj Luj XIV ženi se Marijom Terezijom, kćerkom španskog kralja Filipa IV; 1661. godine uspostavlja apsolutističku vladavinu (vladao od 1661. do 1715) uz pomoć uticajnog savetnika, Žan-Batista Kolbera. **1660.** Parlament proglašava Čarlsa II kraljem, čime je ponovo uspostavljena monarhija u Engleskoj. **1666.** Veliki požar u Londonu uništava više od 450 jutara gradske površine. **1672–1678.** Francuska i Engleska ratuju protiv Holandiije. Viljem III Oranski odbija napad francuskih snaga.	**1679.** Engleski parlament izglasava Zakon o ličnoj slobodi (Habeas Corpus Act), koji postavlja temelje pravednom sudskom postupku i pravima zatvorenika. **1685.** Luj XIV opoziva Nantski edikt (1598) koji je protestantima jamčio neke verske slobode. Sledi masovno iseljavanje obrazovanih protestanata, što znači udarac za industriju i trgovinu. U Engleskoj se penje na presto katolik Džejms II i pokušava da obnovi katoličanstvo. **1688.** Takozvana Slavna revolucija u Engleskoj: Džejms II beži iz zemlje; Parlament donosi Zakon o pravima kojim ograničava moć monarhije. **1689.** Protestanti Viljem II Oranski i Marija vladaju Engleskom; novi zakoni štite slobodu vere, ustanovljuju godišnja zasedanja Parlamenta i jamče slobodu pojedinca. Petar Veliki (od 1689. do 1725) vlada Rusijom otvarajući širom vrata zapadnim uticajima. **1692.** Suđenje vešticama u Salemu u Masačusetsu.	**1701.** Fridrih III kruniše se za kralja Pruske. Vojnom snagom Pruska se uzdiže do međunarodne sile. **1702–1713.** Rat za špansko nasleđe: gašenje habzburške loze u Španiji dovodi do rata između glavnih evropskih sila. Konačno Filip Anžujski, unuk Luja XIV, stupa na španski presto kao Filip V; početak burbonske vladavine u Španiji. **1704.** Francuska poražena kod Blanhajma (od Engleza i njihovih saveznika koje predvodi Džon Čerčil, vojvoda od Marlboroa). **1707.** Engleska i Škotska čine savez pod nazivom Ujedinjeno kraljevstvo Velike Britanije. Luj XV (vladao od 1715. do 1774), kralj Francuske, učvršćuje apsolutnu monarhiju.
RELIGIJA	Oko **1667.** Ruska crkva menja liturgiju i obrede i usklađuje ih s grčkim. Otcepljenje od crkve konzervativnih „staroveraca". **1668.** U Engleskoj je službeno utemeljeno Društvo prijatelja (kvekera).	**1682.** U Francuskoj je usvojena Deklaracija od četiri člana Luja XIV kojom se svetovna vlast stavlja iznad crkvene. Tome se žestoko protivi papa Inokentije XI (vršio službu od 1676. do 1689. godine).	**1721.** Petar Veliki reformiše rusku crkvenu vlast. Džon Vesli (1703–1791), zajedno s bratom Čarlsom, osniva metodistički ogranak engleskog protestantizma.
	(*levo*) DIJEGO VELASKEZ, *Mlade plemkinje*, 1656. (*desno*) FRANS HALS, *Članice Upravnog odbora u Harlemu*, 1664.	(*levo*) BARTOLOME ESTEBAN MURILJO *Bogorodica s detetom*, oko 1675–1680. (*desno*) SER KRISTOFER REN Pročelje katedrale svetog Pavla, London, 1675–1710.	RAHEL ROJŠ *Mrtva priroda s cvećem*, posle 1700.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**1667.** Džon Milton (1608–1674), engleski pesnik, piše *Izgubljeni raj*. Džozef Adison (1672–1719), engleski esejist, izdaje zajedno s piscem i državnikom ser Ričardom Stilom (1672–1729) književni i satirični časopis *Gledalac (Spectator)*. **1672.** Đovani Pjetro Belori (1613–1696), italijanski komentator barokne umetnosti, objavljuje *Životopise modernih slikara*	Džon Lok (1632–1704), osnivač engleske škole empirijske filozofije. Barokni kompozitori: Italijani Alesandro Skarlati (1659–1725) i Antonio Vivaldi (1678–1741); Nemci Johan Sebastijan Bah (1685–1750) i Georg Fridrih Hendl (1685–1759). Fransoa-Mari Volter (1694–1778), francuski kritičar i pisac.	**1711.** Aleksandar Pop (1688–1744), engleski pesnik, piše *Krađu uvojka*. Dejvid Hjum (1711–1776), škotski filozof. Žan-Žak Ruso (1712–1778), francuski filozof i romanopisac. Denis Didro (1713–84), izdavač prve *Enciklopedije* u Francuskoj. Johan Joakim Vinkelman (1717–1768), nemački teoretičar umetnosti i proučavalac starina.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**1662.** Kraljevsko londonsko društvo koje je osnovao Čarls II biće puna dva veka središte naučne delatnosti; 1662. Bojlov zakon opisuje svojstva pritiska gasova. **1663.** Šarl Lebren postavlja u Kraljevskoj akademiji stroga pravila koja se odnose na umetnost. **1665.** U Engleskoj Robert Huk objavljuje svoje otkriće ćelija i mikroorganizama. **1673.** Holandanin Kristijan Hajgens izumeo sat s klatnom.	**1687.** U Engleskoj Isak Njutn (1642–1727) objavljuje teoriju i zakone kretanja, uključući i princip gravitacije; 1704. u svojoj *Optici* istražuje prirodu i ponašanje svetlosti. **1698.** U Engleskoj Tomas Saveri izumeo parnu mašinu.	**1705.** Englez Edmund Halej (1656–1742) otkriva sličnosti u putanjama kometa. Bendžamin Franklin (1706–1790), američki državnik i pronalazač iz Filadelfije, izumeo bifokalna sočiva, gromobran i Franklinovu peć, a objavljuje i opažanja o elektricitetu. **1717.** Gabrijel Farenhajt iz Holandije predlaže stepenovani temperaturni sistem.

1725–1750.	1750–1775.	1775–1800.
	1756–66. Sedmogodišnji rat: Engleska i Pruska protiv Austrije i Francuske na kopnu i na moru i u kolonijama; pokrenuo francuske i indijanske ratove u Severnoj Americi; 1769. Francuzi su poraženi kod Kvebeka. Katarina Velika (vladala od 1762–1796) povećala je moć, teritorije i uticaj Rusije.	1775–1783. Američka revolucija: 1776, Objava nezavisnosti; 1787–1788, ratifikovan ustav Sjedinjenih Država. 1789. Počinje Francuska revolucija. Objava Narodne skupštine posvećena donošenju ustava. Mase napadaju zatvor Bastilju i dižu bunu u Parizu; 1792. giljotiniran Luj XVI. Evropske države objavljuju rat Francuskoj Republici u strahu da će njene radikalne ideje izazvati nemire. 1793–1795. Vladavina terora u Francuskoj na čelu s Maksimilijanom Robespjerom: 350 pogubljenja mesečno. 1793–1795. Podela Poljske između Rusije, Pruske i Austrije briše tu zemlju sa geografske karte. 1796–1797. Vojna akcija Napoleona Bonaparte na Italiju ima za posledicu osvajanje većeg dela te zemlje; posle pohoda na Egipat (1798–1799) njegov vojni i diplomatski ugled je utvrđen; 1799. on preuzima vlast u Francuskoj.
		1793. Francuska vlada s Robespjerom na čelu zabranjuje poštovanje hrišćanskog Boga; ustanovljava se Kult razuma kao oficijelna religija. 1798. Napoleon ukida papsku vladavinu i uspostavlja na području papske države Rimsku republiku pod upravom Francuske.

Prosvetiteljstvo. Osamnaesti vek u Evropi bilo je doba kolonijalnih osvajanja i razvoja novih metoda u industriji, poljoprivredi, tržištu novca i upravi. Ustavi i parlamentarni sistemi oslabili su moć vladara i crkve, i širokim masama dali pravo glasa. Engleska parlamentarna monarhija, američka predstavnička demokratija, i razni oblici vlade u Francuskoj posle Revolucije bili su pokušaji da se obnove politički sistemi, dok su radikalna otkrića na polju nauke i tehnologije dovela do nove definicije samog društva. Mislioci poput Rusoa, Hjuma, Voltera, Didroa, Kanta i Svifta u svojim istraživanjima nastojali su da koriste razum i naučne metode, a iskustvo su smatrali temeljem spoznaje. Ovom skeptičnom, modernističkom stavu pridružio se smisao za osećajnost i idealizam koji se izražavao verom u sposobnost čovečanstva za usavršavanje. To je u javnom životu dovelo do reformi u obrazovanju, medicini, oporezivanju i nadalje do verske tolerancije i do pokreta za ukidanje ropstva. Kao odraz tih činilaca i kao reakcija na njih nastali su neoklasicizam i romantizam.

KANALETO
Svečana duždeva lađa na molu, oko 1732.

(levo) FRANSOA BUŠE, *Odevanje Venere,* 1751.

(desno) ĐOVANI BATISTA TIJEPOLO
Venčanje Fridriha Barbarose, 1752.

(levo) MARI-LUIZ-ELIZABET VIŽE-LEBREN
Vojvotkinja od Polinjaka, 1783.
(u sredini) DŽON HENRI FISLI,
Noćna mora, oko 1790.
(desno) FRANSISKO GOJA, *San razuma*

1725–1750.	1750–1775.	1775–1800.
1726. Džonatan Svift (1667–1745), irski pisac političkih satira, napisao je *Guliverova putovanja.*	1755. Samjuel Džonson (1709–1784) piše *Rečnik engleskog jezika.* 1774. Johan fon Gete (1749–1832) u Nemačkoj objavljuje knjigu *Patnje mladog Vertera,* u kojoj uzdiže prirodni život i osećajnost; knjiga je izazvala mnoga samoubistva. Volfgang Amadeus Mocart (1756–1791), austrijski kompozitor, unosi novine u komponovanje simfonija, opera i crkvene muzike.	1776. Adam Smit (1723–1790), škotski ekonomista, piše *Bogatstvo naroda.* 1781. Imanuel Kant (1724–1804), nemački filozof, piše *Kritiku čistog uma.* 1792. Mari Volstonkraft (1759–1836) piše *Zahtev za ženskim pravima,* prvi engleski feministički traktat.
1744. Započelo topografsko istraživanje Francuske, što predstavlja prvo takvo merenje. 1745. Otkriće Pompeje i Herkulanuma. 1749. Žorž Lekler (1707–1788) u Engleskoj piše prirodnjački traktat.	1753. Švedski botaničar Karl Line, (1707–1778), piše *Species Planetarum,* sveobuhvatan, moderan klasifikacijski sistem za biljke. 1764. Izumom tkačkog rezboja i sprave za čišćenje pamuka od semenki (1793) ubrzana je mehanizacija tekstilne proizvodnje. 1768–1779. Kapetan Džems Kuk (1728–1779) istražuje ostrva Tihog okeana. 1774. Džozef Pristli (1733–1804), engleski hemičar, uspeo je da izoluje kiseonik.	1783. Prvi let u balonu na topli vazduh, Francuska. 1789. Antoan Lavoazje (1743–1794) u Francuskoj objavljuje svoje sistemsko hemijsko istraživanje. 1790–1801. Francuska revolucionarna vlada uvodi metrički sistem. 1798. Edvard Džener (1749–1823) prikazuje prvo vakcinisanje protiv velikih boginja. 1798. Mađarski pronalazač Alojz Šenefelder (1771–1834) razvija litografiju.

ČETVRTI DEO

MODERNI SVET

Prema klasičnom modelu Johana Vinkelmana, istorija umetnosti odvija se u uređenom sledu u kojem jedna faza smenjuje drugu jednako neizbežno kao što noć smenjuje dan. Pri tom, pojam stilskog perioda podrazumeva da različite grane umetnosti stupaju uporedo, dele iste karakteristike i razvijaju se prema istim unutrašnjim zakonitostima. Pažljiviji čitalac, međutim, posumnjaće da svaki pokušaj sinteze istorije umetnosti i njenog smeštanja u širi kontekst mora neizbežno prikrivati kovitlac činjenica koje se ne pokoravaju tako sistematizovanom modelu i mogu ozbiljno da ga dovedu u pitanje. Ako je reč o dalekoj prošlosti, zaista nemamo mnogo izbora nego da je posmatramo u širim kategorijama, jer je toliko činjenica izbrisano da se ni na koji način ne možemo nadati da ćemo rekonstruisati potpun i tačan istorijski prikaz. Zato bi bilo neosnovano tvrditi da je svako čitanje umetnosti konstrukcija, sporna sama po sebi. Kako se približavamo umetnosti našeg doba ti problemi prestaju da budu samo teoretski. Oni postaju nezaobilazni ako, možda uzalud, pokušavamo da razumemo modernu civilizaciju i njen nastanak.

S kakvim se teškoćama susreće savremeni istoričar može se naslutiti i iz činjenice da razdoblje koje je započelo pre dvesta pedeset godina, još nije dobilo svoje ime. Možda nam to u početku neće izgledati neobično. Konačno, mi smo još uvek usred tog doba. Međutim, imajući na umu da je renesansa veoma brzo sama sebi nadenula ime, zaista se možemo zapitati zašto se (za novije doba) još nije pojavio pojam uporediv s „preporodom antike". Dolazimo u iskušenje da ovo razdoblje nazovemo „razdobljem revolucije" jer ga karakteriše brza i nasilna promena. Počelo je revolucijama dveju vrsta: industrijskom revolucijom koju simbolizuje pronalazak parne mašine, i političkom revolucijom, pod barjakom demokratije, ustoličene u Americi i Francuskoj.

Obe revolucije još traju. U velikom delu sveta sprovodi se demokratizacija i industrijalizacija. Zapadna nauka i zapadna politička misao (i, uporedo s njima i svi ostali produkti moderne civilizacije: hrana, odeća, likovne umetnosti, muzika, književnost) konačno će pripadati svima, uprkos izazovu drugih ideologija koje zahtevaju pokornost – kao što su nacionalizam, religija, čak i plemenska pripadnost. Ova dva pokreta danas su tako tesno povezana da smo skloni da o njima mislimo kao o različitim vidovima istog procesa, s dalekosežnijim posledicama od bilo koje

bitne promene posle neolitske revolucije pre 10.000 godina. Ipak, ove revolucije bliznakinje nisu iste. Zaista, uprkos pokušajima da ih povežemo sa usponom kapitalizma, ne možemo da izdvojimo šta je bilo zajednički povod za ova zbivanja. Što se više trudimo da objasnimo njihov međusobni odnos i da pronađemo njihove istorijske korene više nam se čine paradoksalnim. Oba stremljenja utemeljena su na ideji napretka. Ali dok je napredak u nauci i tehnologiji u prošla dva veka bio više ili manje stalan i merljiv, to se teško može reći za našu potragu za srećom, kako god odlučili da je definišemo. Ovo je, dakle, suštinska protivrečnost koja traje do dan-danas.

Ako, uprkos svemu, prihvatimo da je naziv „doba revolucije" prikladan za celo razdoblje, još uvek moramo izdvojiti vek kojem pripadamo. U nedostatku bolje reči zvaćemo ga *modernim*. Prilično sumnjiv izraz! Šta je to modernost? Kada je počela? Pitanja su slična onima koja postavlja renesansa, a tako je možda i s odgovorom. Bez obzira na to koliko različitih mišljenja o prirodi te čudne zverke bilo – a naučnici ostaju oštro podeljeni oko spornih pitanja – moderno doba, u svakom slučaju, započelo je onda kada su ljudi stekli „modernu svest". Oko 1900. muškarci i žene na Zapadu postali su svesni da je značaj novog doba u kojem žive određen mašinom, koja je ponudila drugačije shvatanje prostora i vremena, i najavila novu vrstu i čovečanstva i društva.

Teško je s našeg povlašćenog stanovišta ispravno oceniti koliko su ljudi tog doba bili svesni da je tehnološka revolucija korenita – ona je otada postala opšte mesto, a nadmašile su je dalekosežnije promene. Napredak u nauci, matematici, tehnici i psihologiji oko 1880. i 1890. postavio je temelje eri mašina. Dizel-mašine i turbine, električni motor, pneumatske gume, automobil, sijalica, gramofon, radio, fotoaparat – svi ti izumi otkriveni su pre 1900. godine, a avion malo posle toga. Ti pronalasci zauvek su promenili kvalitet života, ali je razorna snaga promena potpuno ostvarena tek pošto su te promene dostigle „kritičnu masu" u godinama kojima je započeo dvadeseti vek. Naravno, nije to bilo prvi put da su se ljudi osetili modernim, što jednostavno znači savremenim. Ipak, moderna svest toliko je bitna za naš identitet da bez nje teško da bismo mogli razumeti civilizaciju proteklih stotinu godina.

Reč *moderan* vodi poreklo od ranosrednjovekovnog *modernus*, u značenju prisutnog, ovovremenog i, u proširenom smislu, novog i neobičnog – nasuprot antici, koja, začudo, nije poznavala odgovarajući izraz, iako *moderan* potiče od latinskog *modo* (sada). Kako nam govori ova čudna i neobična činjenica, modernost se zasniva na hrišćanskom pogledu na istoriju kao na prekid u vremenu (pre i posle Hrista), umesto shvatanja o kružnom ponavljanju koje je preovladavalo u Grčkoj i u Rimu. Ideju o istoriji kao o sledu razdoblja dugujemo Petrarki koji je istoriju podelio na doba svetla, mraka i novog rađanja. Za njega je istorija bila linearna, i čovečanstvu je obezbeđivala aktivnu ulogu u oblikovanju njenog ishoda. Petrarka je svoje obožavanje antike dugovao delom svetom Bernardu iz Šartra, koji je u ranom dvanaestom veku tvrdio da smo mi bedni patuljci koji vidimo dalje od svojih prethodnika jer stojimo na ramenima divova. Međutim, takav stav nije dopuštao da autoriteti iz prošlosti, koliko god da su bili veliki, ostanu bez izazova. Krajem dvanaestog veka javlja se prva rasprava između sledbenika stare i moderne poezije; otada su književnost i kritika prednjačile u oblikovanju ključnih pitanja modernosti. Spor je oživeo krajem sedamnaestog veka u Francuskoj kao prepirka starih i modernih (kojoj se podsmehnuo engleski pisac Džonatan Svift u delu *Bitka knjiga*). Tokom rasprave, moderno je uglavnom sadržalo negativne konotacije, jer je bilo suprotstavljeno klasičnom, čemu je kao suprotnost, u latinskom, prvobitno stajao pojam „vulgarno". Ipak, čak ni najkonzervativnije pristalice nisu preporučivale slepo oponašanje antike. Štaviše, moderni su sebe smatrali privrženijima apsolutnim vrednostima čak i od samih antičkih prethodnika! Kao hrišćani, verovali su da imaju prednost nad antikom i po drugoj osnovi, jer se verska istina smatrala višom od naučne istine ili estetske lepote, jedinih područja na kojima su ih pagani nadmašivali.

Devetnaesti vek iznedrio je dva suprotstavljena pogleda na modernost, koja su nastavila da se takmiče do danas: jedan utemeljen na naučnom i materijalnom napretku, izrastao iz prosvetiteljstva i njegove vere u razum i slobodu, a koji se poistovećuje sa srednjom klasom; i radikalna alternativa koja buržoaziju, odnosno malograđanštinu predstavlja kao neprijatelja kulture. Iako su njegovi koreni u nemačkoj misli osamnaestog veka, potonji pojam svojstven je naročito romantizmu,

a prvi ga je formulisao francuski pisac Stendal (Mari-Anri Bel). Ne samo što je modernost kao reakciju protiv klasicizma dovodio u vezu naročito s romantizmom nego je romantičara predstavljao kao ratnika u službi modernosti. Ali zašto bi modernosti uopšte bio potreban takav ratnik? Jer su savremenici sporo prihvatali novo, koje je zato mogla vrednovati samo budućnost, a ne sadašnjost. U Stendalovom ratniku prepoznaćemo preteču avangarde.

Ipak, Šarl Bodler bio je taj koji je modernosti dao njeno sadašnje značenje. „Modernost", pisao je, „to je prolazno, kratkotrajno, slučajno, polovina umetnosti, a drugu polovinu čine večno i nepromenjivo..." I dalje: „Budući da su svi vekovi i svi narodi imali sopstvene oblike lepote, tako neizbežno i mi imamo svoj. Poseban element u svakoj manifestaciji dolazi od osećanja; i baš kao što imamo svoja sopstvena, naročita osećanja, tako imamo i svoju sopstvenu lepotu". Upadljivo je da je on izvor ove lepote smestio u urbanu sredinu: „Život u našem gradu bogat je poetskim i čudesnim temama. Mi smo obavijeni i prožeti kao da smo u atmosferi čudesnog; ali mi to ne primećujemo." U tome se, delom, oslonio na svog kolegu kritičara Teofila Gotjea koji je rekao da se moderna lepota zasniva na prihvatanju moderne civilizacije takve kakva jeste. Međutim, da bi to postigli umetnici moraju da idu protiv tradicije i da se oslone na svoju imaginaciju, što zahteva izlaganje velikim rizicima.

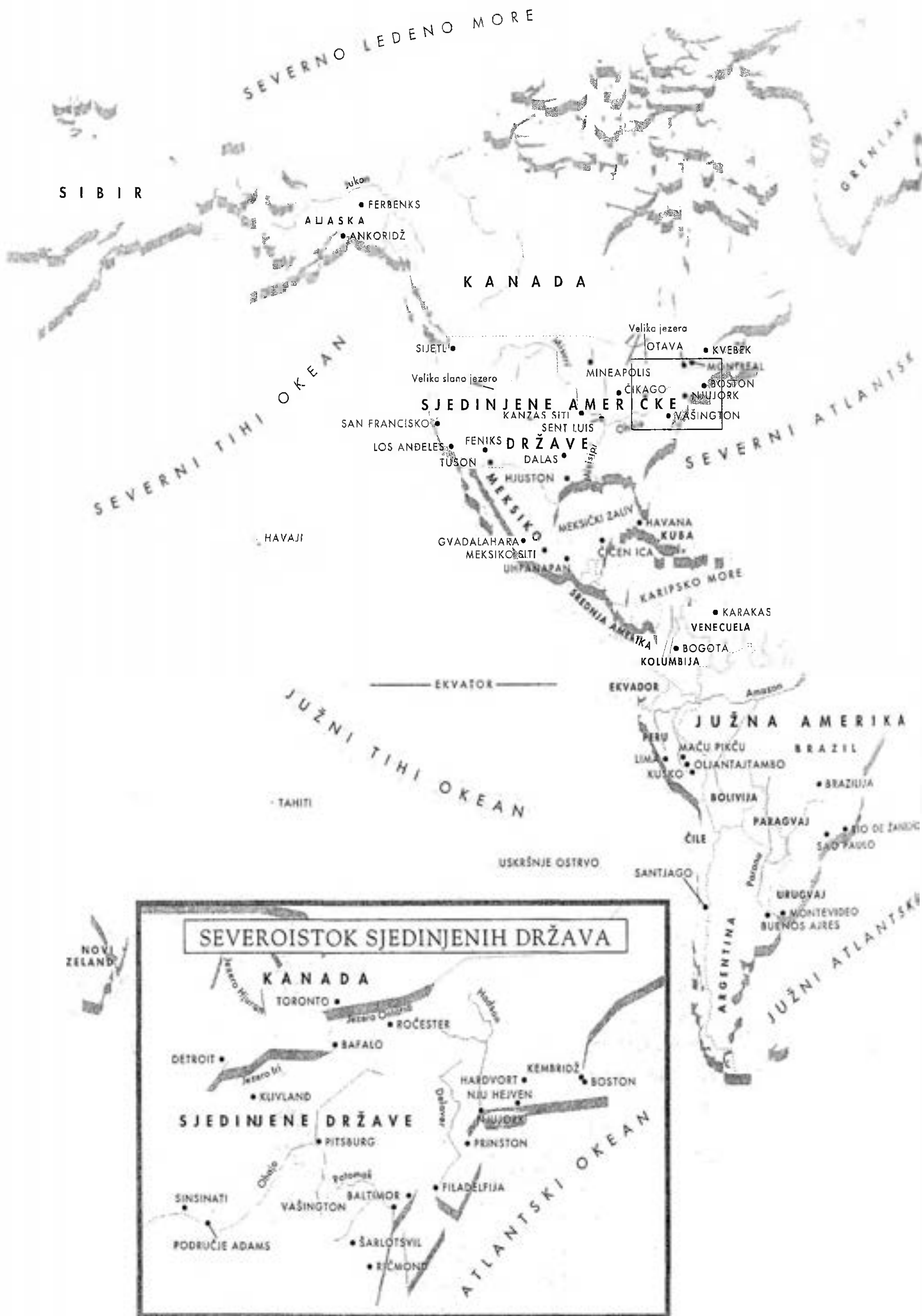
Bodler se isticao kao prvi koji je upotrebio mehaničke metafore za lepotu, umesto organskih, omiljenih među romantičarima. Uz to, on je osuđivao materijalni napredak moderne civilizacije, pomažući tako u stvaranju jaza između modernosti i modernizma. Kakva je razlika među njima? Paradoksalno, modernizam gleda u budućnost, dok je modernost obuzeta sadašnjošću koja može stajati na putu napretka. Za umetnike, modernizam je zov trube koji potvrđuje njihovu slobodu stvaranja u novom stilu i daje im zadatak da odrede značenje svog doba, čak i da preoblikuju društvo svojom umetnošću. Svakako, umetnici su uvek odgovarali na promene sveta oko sebe, ali su se retko suprotstavljali njegovom izazovu onako kako su to činili pod barjakom modernizma ili s tako vatrenom ličnom predanošću.

To je uloga kojoj „avangarda" (doslovno prethodnica) jedva da je dorasla. Iako su i jedan i drugi izrasli kao deo dekadentnog pokreta krajem devetnaestog veka, izraz *avangarda*, kao i modernizam, ima dugu istoriju koja seže čak do srednjeg veka.

Pojam potiče iz francuskih ratova i prvi put je primenjen na umetnost u šesnaestom veku, ali je svoje moderno značenje počeo sticati tek s romantičarima. Socijalistički reformator, grof De Sen-Simon, uključio je umetnike, naučnike i industrijalce u elitnu grupu koja bi trebalo da vlada idealnom državom, jer oni kao ljudi od imaginacije mogu da predvide budućnost i tako pomognu u njenom stvaranju. Međutim, to je shvatio Bodler, disciplina nužna za političko delovanje u suprotnosti je s romantičarskim individualizmom. Iako je njen domet bio postepeno ograničen uglavnom na kulturu, avangarda je ponekad igrala aktivnu ulogu i u politici. Uprkos činjenici što su avangarda i modernizam u tesnoj vezi, oni ni u kom slučaju nisu identični, već su čak i suprotstavljeni. Otkrićemo da su avangarda i modernizam imali vrlo različita značenja za različite umetnike i da su proizveli iznenađujuće efekte u svakoj od vizuelnih umetnosti. Oboje teku protiv svog vremena. Ali dok modernizam ostaje posvećen utopijskoj viziji budućnosti koja se rađa iz prosvetiteljstva, avangarda je vezana jedino za uništenje buržoaske modernosti. Sudeći po ovom merilu, malo je vodećih umetnika u dvadesetom veku pripadalo avangardi u užem smislu.

Danas, kada smo odbacili okove tradicionalnih autoriteta koji su nas ranije zadržavali i ograničavali, možemo delovati s jednako ohrabrujućom koliko i zastrašujućom slobodom. Posledice te slobode koja dovodi u pitanje sve vrednosti svuda su oko nas. Naše poznavanje nas samih danas je osetno veće, ali to nam nije dalo sigurnost kako smo se nadali. U svetu bez čvrstih oslonaca, neprestano tragamo za sopstvenim identitetom i značenjem ljudske egzistencije, pojedinačne i kolektivne.

Moderna civilizacija ne razvija se u periodima koji se lako mogu identifikovati, zato što joj nedostaje kohezivna snaga prošlosti; ne mogu se jasno razlikovati ni posebna stilska razdoblja u umetnosti ili bilo kojem drugom obliku kulture. Umesto toga postoji kontinuitet drugačije vrste: neprekidnost pokreta i protiv pokreta. Rasprostirući se kao talasi, ti „izmi" pobeđuju nacionalne, etničke i hronološke granice. Nikad i nigde za duže vreme dominantni, oni se takmiče ili mešaju jedan s drugim po obrascima koji se neprekidno menjaju. Zato se i naš prikaz moderne umetnosti više oslanja na pokrete nego na zemlje. Jedino na taj način možemo se nadati da se nećemo ogrešiti o činjenicu da je moderna umetnost, uprkos svim regionalnim razlikama, isto toliko internacionalna koliko i moderna nauka.


SEVERNO LEDENO MORE
SIBIR
FERBENKS
ALJASKA
ANKORIDŽ
KANADA
GRENLAND
Veliko jezero
OTAVA
KVEBEK
MONTREAL
SIJETL
MINEAPOLIS
Veliko slano jezero
ČIKAGO
BOSTON
NJUJORK
SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE
KANZAS SITI
VAŠINGTON
SENT LUIS
SAN FRANCISKO
Ohio
FENIKS
LOS ANĐELES
DALAS
TUSON
Misisipi
HJUSTON
SEVERNI TIHI OKEAN
SEVERNI ATLANTSKI
MEKSIKO
MEKSIČKI ZALIV
HAVANA
KUBA
HAVAJI
GVADALAHARA
MEKSIKO SITI
ČIČEN ICA
UHPANAPAN
KARIPSKO MORE
SREDNJA AMERIKA
KARAKAS
VENECUELA
BOGOTA
KOLUMBIJA
EKVATOR
EKVADOR
Amazon
JUŽNI TIHI OKEAN
JUŽNA AMERIKA
PERU
MAČU PIKČU
BRAZIL
LIMA
OLJANTAJTAMBO
KUSKO
BRAZILIJA
BOLIVIJA
TAHITI
PARAGVAJ
ČILE
SAO PAULO
USKRŠNJE OSTRVO
SANTJAGO
Parana
URUGVAJ
MONTEVIDEO
BUENOS AIRES
ARGENTINA
JUŽNI ATLANTSKI
NOVI ZELAND
SEVEROISTOK SJEDINJENIH DRŽAVA
KANADA
Jezero Hjuron
TORONTO
Jezero Ontario
ROČESTER
Hudson
BAFALO
DETROIT
Jezero Iri
KEMBRIDŽ
HARDVORT
BOSTON
NJU HEJVEN
KLIVLAND
Delaver
SJEDINJENE DRŽAVE
NJUJORK
PITSBURG
PRINSTON
Ohajo
Potomak
SINSINATI
BALTIMOR
FILADELFIJA
VAŠINGTON
ATLANTSKI OKEAN
PODRUČJE ADAMS
ŠARLOTSVIL
RIČMOND

MODERNI SVET

SIBIR
RUSIJA
ŠVEDSKA
FINSKA
NORVEŠKA
OSLO
SANKT PETERBURG
ESTONIJA
SEVERNO MORE
BALTIČKO MORE
NIŽNJI NOVGOROD
MOSKVA
ENGLESKA
NEMAČKA
BELGIJA
KIJEV
UKRAJINA
FRANCUSKA
ITALIJA
MADRID
BARSELONA
ŠPANIJA
GRUZIJA
CRNO MORE
TURSKA
KAZAHSTAN
KASPIJSKO MORE
MONGOLIJA
KINA
PEKING
SEVERNA KOREJA
JUŽNA KOREJA
JAPAN
TOKIO
KJOTO
TEHERAN
AVGANISTAN
LAHORE
PAKISTAN
IRAK
SIRIJA
LIBAN
JORDAN
IZRAEL
IRAN
SREDOZEMNO MORE
KAIRO
MAROKO
ALŽIR
LIBIJA
EGIPAT
SAUDIJSKA ARABIJA
PERSIJSKI ZALIV
CRVENO MORE
ŠANGAJ
ISTOČNO KINESKO MORE
SARNAT
KALKUTA
TAJVAN
HONGKONG
TAJLAND
VIJETNAM
KAMBODŽA
FILIPINI
INDIJA
ŠRI LANKA
ARAPSKO MORE
BENGALSKI ZALIV
JUŽNO KINESKO MORE
TIHI OKEAN
MAURITANIJA
AFRIKA
NIGERIJA
IFE
BENIN
GABON
ZAIR
KINŠASA
ETIOPIJA
SOMALIJA
KENIJA
Jezero Viktorija
TANZANIJA
MALEZIJA
EKVATOR
INDONEZIJA
NOVA GVINEJA
INDIJSKI OKEAN
ANGOLA
ZAMBIJA
MOZAMBIK
MADAGASKAR
AUSTRALIJA
PERT
SIDNEJ
KANBERA
MELBURN
OKEAN
JUŽNA AFRIKA



PRVO POGLAVLJE



NEOKLASICIZAM I ROMANTIZAM

Istorija dva pokreta o kojima se govori u ovom poglavlju pokriva približno jedan vek – od 1750. do 1850. godine. Paradoksalno, neoklasicizam je posmatran s jedne strane kao suprotnost romantizmu, a s druge samo kao jedan njegov vid. Teškoća je u tome što ta dva pojma nemaju isti obim, kao npr. „četvoronošci" i „kičmenjaci". Neoklasicizam je novo oživljavanje klasične starine – doslednije nego što je bio raniji klasicizam, koji je, barem u početku, bio povezan s prosvetiteljskom mišlju. Romantizam, naprotiv, ne upućuje na određeni stil nego na organizaciju uma i može se izraziti na brojne načine, uključujući i klasicizam. Romantizam je, tako, daleko širi pojam i teže ga je odrediti. Da bi teškoća bila još zamršenija, neoklasicisti i rani romantičari bili su savremenici. Njihova delatnost preklapala se s prethodnom generacijom umetnika iz razdoblja rokokoa. Na primer, David i Goja rođeni su u razmaku od nekoliko godina. I u Engleskoj su vodeći predstavnici rokokoa, neoklasicizma i romantizma – Renolds, Vest i Fisli – delili iste ideje, iako su ih inače razdvajale razlike u stilu i pristupu.

NEOKLASICIZAM

Prosvetiteljstvo

Ako je moderno doba rođeno u Američkoj revoluciji 1776. i Francuskoj revoluciji 1789. godine, ovim kataklizmičkim događajima prethodila je revolucija misli koja je počela pola veka ranije. Njeni predvodnici bili su mislioci prosvetiteljstva u Engleskoj, Francuskoj i Nemačkoj – Dejvid Hjum, Fransoa-Mari Volter, Žan-Žak Ruso, Hajnrih Hajne i ostali – koji su objavili da svim ljudskim delatnostima treba da vlada razum i opšte dobro, a ne tradicija i autoritet. U umetnostima, kao i u ekonomiji, politici i religiji, ovaj racionalistički pokret okrenuo se protiv preovlađujuće prakse: kitnjastog i aristokratskog rokokoa. Sredinom osamnaestog veka poziv na povratak razumu, prirodi i moralnosti u umetnosti značio je povratak antici. Na kraju, zar nisu i klasični filozofi bili izvorni „apostoli razuma"?

Prvi koji je izrazio ovaj princip bio je Johan Joahim Vinkelman, nemački istoričar i teoretičar umetnosti, koji je popularizovao čuvenu koncepciju „plemenite jednostavnosti i mirne veličine" grčke umetnosti (u *Razmišljanjima o nasleđu grčkih dela...* objavljenim 1755). (Vidi Primarne izvore, br. 78, str. 934. i dalje.) Njegove ideje ostavile su dubok utisak na dvojicu slikara koji su tada živeli u Rimu: Nemca Antona Rafaela Mengsa (1728–1779) i Škotlanđanina Gavina Hamiltona (1723–1798). Obojica su bili skloni bavljenju „starudijama", ali su im umetnički dometi inače bili ograničeni. Time se može objasniti zašto su tako spremno prihvatili Vinkelmanovo učenje. Mengsov značaj leži pre svega u njegovom predanom širenju Vinkelmanovog programa, jer njegove slike jedva da su išta više od slabe parafraze italijanske umetnosti. Napustio je Rim 1761. pošto je dovršio svoje najveće delo, fresku *Parnas,* inspirisanu Rafaelom, i otišao u Španiju, gde se takmičio sa ostarelim Tjepolom (vidi str. 626).

Prepuštanje vođstva severnjacima okupljenim u Rimu koji je i dalje bio magnet za umetnike širom Evrope,



842. Žan-Batist Grez. *Seoska nevesta.* 1761. Ulje na platnu, 91,4 x 118,1 cm. Luvr, Pariz

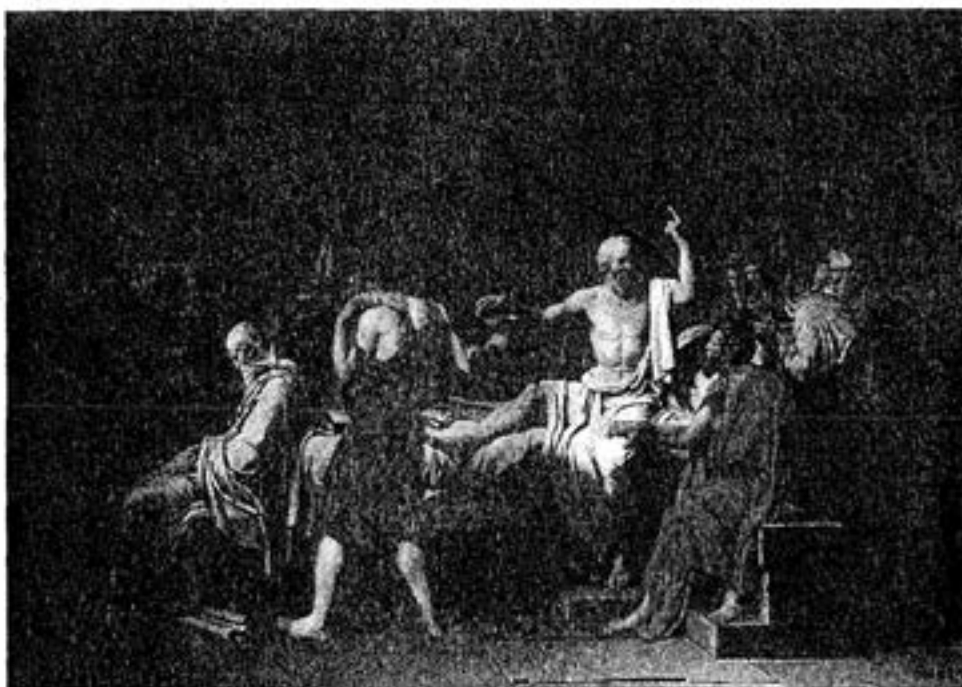
ukazuje na meru u kojoj je umetnost u Italiji bila u opadanju. Jedini rimski slikar koji je mogao ravnopravno da se nosi sa strancima bio je izvanredan tehničar Pompeo Batoni (1708–1787), koji je sledio eklektički klasicizam Karla Marate (v. str. 560), ali koga danas pamtimo uglavnom po portretima njegovih engleskih pokrovitelja. Ova praznina objašnjava vrtoglavi uspeh Mengsa i Hamiltona. Krajem Batonijeve karijere italijansku školu jednom zauvek zasenila je Francuska akademija u Rimu pod Jozef-Marija Vijenom (1716–1809), koji je bio na njenom čelu od 1775. do 1781. Za francuske umetnike povratak klasici značio je, svakako, stil i „akademsku" teoriju Nikole Pusena, kombinovanu sa što više arheoloških detalja sveže pokupljenih s antičkih skulptura i iskopina iz Pompeje. Sam Vijen bio je minoran umetnik koji je istorijsko slikarstvo sveo na žanr-scene antičkog života, ali je bio talentovan učitelj i upravo su njegovi učenici francusko slikarstvo izneli kao naslednika i samoproglašenog čuvara velike tradicije zapadne umetnosti.

SLIKARSTVO

Francuska

GREZ. U Francuskoj je antirokoko pravac u slikarstvu spočetka bio više pitanje sadržine nego stila, što objašnjava iznenadnu slavu Žan-Batista Greza (1725–1805) oko 1760. godine i njegove slike *Seoska nevesta* (sl. 842), kao i ostalih njegovih slika tih godina. Bili su to prizori iz porodičnog života niže klase. Ono što izdvaja tu sliku od ranijih žanr-slika (uporediti sl. 788) jeste njen izmišljen scenski karakter pozajmljen od nemih prizora naracije kod Hogarta (vidi sl. 824 i 825). Ali kod Greza nema ni duha, a ni satire. Njegova likovna propoved ilustruje socijalno jevanđelje Žan-Žaka Rusoa da su siromašni, nasuprot nemoralnoj aristokratiji, puni „prirodnih" vrlina i poštenih osećanja. Sve je podložno tome – od deklamatorskih pokreta i izraza glumaca do najmanje pojedinosti, kao što je kvočka s pilićima u prvom planu: jedno pile napustilo je gnezdo i stoji samo na tanjiriću, baš kao i nevesta koja se sprema da napusti svoje „gnezdo". *Seoska nevesta* proglašena je remek-delom; najglasnije pohvale izrekao je Deni Didro, taj apostol Razuma i Prirode. Eto, najzad, slikara sa socijalnom misijom koji se obraća posmatračevom moralnom osećanju, umesto da mu jednostavno pruža zadovoljstvo poput frivolnih umetnika rokokoa! U svom prvom naletu oduševljenja Didro je prihvatio naraciju Grezovih slika kao „plemenito i ozbiljno ljudsko delovanje" u Pusenovom smislu. Didroova ekstravagantna pohvala Greza potpuno je razumljiva. *Seoska nevesta* je slikarski pandan Didroovim sopstvenim melodramama.

DAVID. Didro je svoje poglede donekle izmenio kad se na sceni pojavio mnogo talentovaniji i stroži „neopusenista": Žak-Luj David (1748–1825). Vijenov učenik, David je izgradio svoj neoklasicistički stil u Rimu između 1775. i 1781. godine. Ubrzo posle povratka u Francusku nametnuo se kao vodeći neoklasicistički slikar, daleko nadmašujući ostale, tako da se naše shvatanje pokreta uglavnom zasniva na njegovim dostignućima. U svojoj slici *Sokratova smrt*



843. Žak-Luj David. *Sokratova smrt.* 1787. Ulje na platnu, 1,3 x 1,96 m. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork. Vulfova zadužbina, 1931. Ketrin Lorilard Vulfova kolekcija

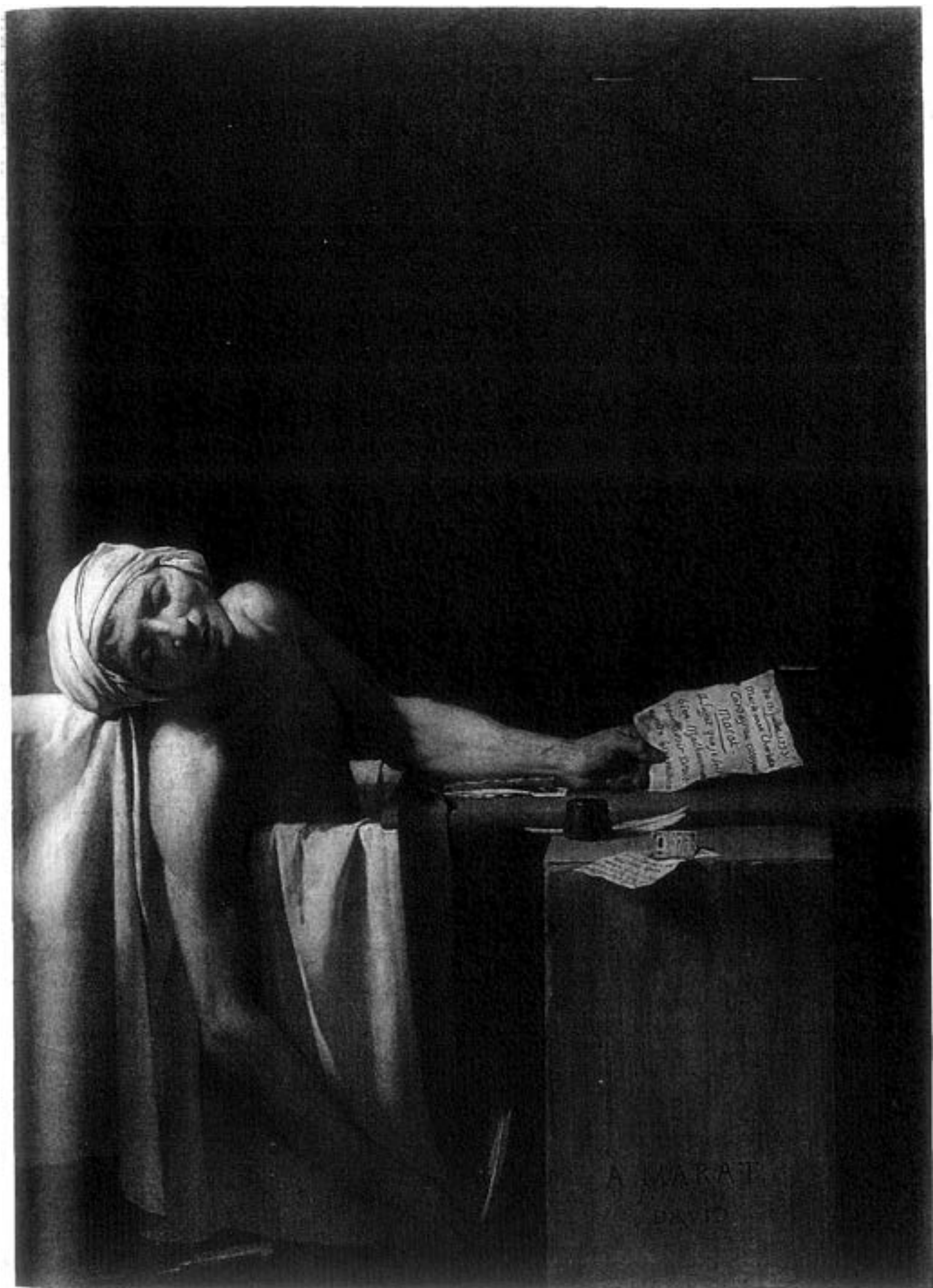
(sl. 843), iz 1787, kao da je bio veći „pusenista" od samog Pusena (uporedi sl. 794). Kompozicija se razvija paralelno s planom slike, poput reljefa, a likovi su čvrsti i nepomični kao skulpture. David je dodao i neočekivani element: oštro usmerenu svetlost koja baca precizne senke. Ona, kao i sigurni, realistični detalji, potiču od Karavađa (pogledajte šake i stopala, nameštaj i fakturu kamenih površina). Zahvaljujući tome, slika ima životnost iznenađujuću za tako doktrinaran prikaz novog idealnog stila. Upravo oštrina oblikovanja navodi na zaključak da je njen autor bio strasno angažovan u spornim pitanjima svog doba – kako umetničkim tako i političkim. Sokrat je lažno optužen i osuđen na smrt pošto je odbijao da prekrši sopstvena načela. Prikazan je, tako, dok se sprema da ispije pehar s otrovom, ne samo kao primer antičke vrline nego i kao osnivač „religije razuma". Ovde liči na Hrista među dvanaestoricom apostola.

David je aktivno učestvovao u Francuskoj revoluciji, a nekoliko godina upravljao je umetničkim poslovima nacije, kao i Lebren jedan vek ranije (vidi str. 600–601). U to doba naslikao je svoju najveću sliku, *Maraovu smrt* (sl. 844). Davidovo duboko proživljavanje stvorilo je remek-delo od teme koja bi obeshrabrila svakog lošijeg umetnika, jer je Mara, jedan od političkih vođa revolucije, ubijen u kadi. Bolno stanje Maraove kože zahtevalo je kupke i on je čak i radio u kadi s drvenom daskom koja mu je služila umesto radnog stola. Jednog dana mlada žena po imenu Šarlota Korde došla je s ličnom molbom, i dok ju je Mara čitao, zarila mu je nož u grudi. David je prizor uradio s krajnjom direktnošću koja izaziva strahopoštovanje. Na tom platnu, koje je trebalo da postane javni spomenik heroju mučeniku, klasična umetnost poklapa se s religioznom slikom i istorijskim podatkom. Ipak, teško da je tu klasična umetnost mogla biti vodič, iako lik ubijenog verovatno potiče iz antičkih izvora a umetnik se daleko više nego u *Sokratovoj smrti* vratio na karavađovsku tradiciju religiozne umetnosti. Nije slučajno što nas njegov Mara toliko podseća na Zurbaranovog *Svetog Serapiona* (vidi sl. 760).

Engleska

VEST. Mučeništvo svetovnog heroja prvi put je ovekovečio Bendžamin Vest (1738–1820) u *Smrti generala Vulfa* (sl. 845). Vest je 1760. putovao iz Pensilvanije u Rim i donekle izazvao senzaciju jer se nijedan američki slikar pre njega nije bio pojavio u Evropi. Uživao je u svojoj ulozi graničara civilizacije. Kada mu je pokazan *Apolon Belvederski* (vidi sl. 208), kažu da je uskliknuo: „Kako je sličan indijanskom ratniku!" On je, takođe, brzo usvajao lekcije iz neoklasicizma, pa kada je posle nekoliko godina otišao, vladao je najnovijim stilom. Vest se zaustavio u Londonu s namerom da se kratko zadrži na putu kući, ali je ostao dovoljno dugo da prvo postane član osnivač Kraljevske akademije, a zatim, posle Renoldsove smrti, i njen predsednik. Njegova karijera bila je više evropska nego američka, ali se uvek ponosio što je poreklom iz Novog sveta.

Osećamo to u *Smrti generala Vulfa*, njegovom najpoznatijem delu. Vulfova smrt, koja se zbila u vreme opsade Kvebeka, 1759, u doba francuskog i indijanskog rata, uznemirila je duhove u Londonu. Kada je Vest odlučio da predstavi taj događaj, bila su mu na raspolaganju dva metoda. Mogao je da činjenični prikaz da s najvećom merom istorijske tačnosti, ili je mogao pribeći „velikom maniru", Pusenovoj idealnoj koncepciji istorijske slike (videti str. 557–558), s figurama u „večnim" klasičnim kostimima. Iako je upio Mengsov i Hamiltonov uticaj, na ovoj slici ih nije sledio – i suviše dobro poznavao je američku publiku. Umesto toga, objedinio je ta dva pristupa. Njegovi likovi savremeno su obučeni, a upadljiva figura Indijanca smešta zbivanje u Novi svet za one koji nisu bili upoznati s temom. Ipak, svi su stavovi i izrazi „herojski".



844. Žak-Luj David. *Maraova smrt.* 1793.
Ulje na platnu, 165 x 128,3 cm. Kraljevski muzej likovnih umetnosti, Brisel



845. Bendžamin Vest. *Smrt generala Vulfa.* 1770. Ulje na platnu, 1,51 x 2,13 m. Kanadska nacionalna galerija, Otava
Poklon vojvode od Vestminstera

846. Džon Singlton Kopli. *Votson i ajkula.* 1778. Ulje na platnu, 2,29 x 1,84 m. Muzej lepih umetnosti, Boston
Poklon gđe Fon Lengkerk Majer

Kompozicija u stvari dočarava staru i posvećenu temu – oplakivanje mrtvog Hrista (vidi sl. 506) – dramatizovanu baroknim osvetljenjem (vidi sl. 762). Vest je tako smrti savremenog ratnog junaka podario i retorički patos „plemenitih i ozbiljnih ljudskih dela", kako ih je odredila akademska teorija, i dekor istinitog događaja. Stvorio je sliku koja izražava pojavu od suštinske važnosti za moderna vremena: prelaz emocionalne privrženosti od religije ka nacionalizmu. Nije čudo što je njegova slika imala bezbrojne naslednike u devetnaestom veku.

KOPLI. Vestov talentovani sunarodnik Džon Singlton Kopli iz Bostona (1738–1815), preselio se u London samo dve godine pre revolucije u Americi. Kao istaknuti portretista Nove Engleske, prilagodio je primere britanske tradicije portreta kulturnoj klimi svog rodnog grada. U Evropi je Kopli, u najmanju ruku, uspeo da domaši svoj ideal istorijske slike u Vestovom maniru. Njegovo najupečatljivije delo jeste *Votson i ajkula* (sl. 846). Votson je, kao mladić, dramatično spasen od napada morskog psa dok je plivao u havanskoj luci, ali tek kad je sreo Koplija odlučio je da ovekoveči to jezivo iskustvo. Možda je mislio da bi samo slikar koji je upravo stigao iz Amerike mogao da pravilno priđe egzotičnoj atmosferi događaja. Kopli pak mora da je bio fasciniran poduhvatom prenošenja priče na slikarski jezik. Sledeći Vestov primer, izradio je svaki detalj što je vernije mogao (ovde crnac ima istu svrhu kao Indijanac u *Smrti generala Vulfa*) i iskoristio sva izražajna sredstva baroknog slikarstva da navede posmatrača na učestvovanje. Kopli se verovatno prisetio prikaza Jone i kita, koji uključuju elemente njegovog prizora, samo s obrnutim ulogama: prorok je bačen s palube u čeljusti morske nemani. Morski pas postaje čudovišno otelovljenje zla, čovek sa čakljom podseća na arhanđela Mihaila koji se bori protiv đavola, a goli mladić poput palog gladijatora koprca se između propasti i spasa. Ovakva moralna alegorija tipična je za neoklasicizam u celini, pa slika uprkos svom emotivnom naboju ima istu racionalnost i jasnoću na kakve nailazimo u Davidovoj *Sokratovoj smrti.*

KAUFMAN. Među vodećim neoklasicistima u Engleskoj bila je i slikarka Angelika Kaufman (1741–1807), poreklom Švajcarkinja. Među osnivačima Kraljevske akademije, provela je petnaest godina u Londonu u društvu kome su pripadali Renolds i Vest, koje je upoznala u Vinkelmanovom krugu u Rimu (vidi str. 658). Ova Mengsova učenica, polazeći od antike, razvila je istančan stil koji je izvanredno pristajao enterijerima Roberta Adama (vidi str. 651), pa su joj često i poveravali ukrašavanje takvih prostora. Ipak, najambiciozniji radovi Angelike Kaufman jesu narativne slike, o kojima je umetnik Johan Hajnrih Fisli (vidi str. 666) rekao: „Njene su heroine ona sama." Jedna od njenih najboljih slika, *Umetnica kao personifikacija Picturae osluškuje nadahnuće Poesis* (sl. 847), sjedinjuje oba vida njene umetnosti. Tema je za nju sigurno imala naročito značenje. Prototip alegorijskih slika „prijateljstva" koje prikazuju dve ženske figure i koje su bile popularne u razdoblju romantizma (vidi sl. 896) rečito je svedočanstvo borbe žena za priznanje u umetnostima. Umetnica se prerušila u muzu slikarstva, potvrđujući svoje snažno osećanje poistovećenja s njom.



847. Angelika Kaufman. *Umetnica kao personifikacija Picturae osluškuje nadahnuće Poesis.* 1782. Ulje na platnu, prečnik 61 cm. Zaostavština Ajva, Kenvud, London

STABS. Džordž Stabs (1724–1806), koji se izdržavao slikajući portrete trkačkih konja (a ponekad i njihovih vlasnika), razvio je novu vrstu slika životinja sa snažnim



848. Džordž Stabs. *Lav napada konja.* 1770. Ulje na platnu, 102 x 127,6 cm. Galerija Jejlskog univerziteta, Nju Hejven, Konektikat. Poklon saradnika Galerije Jejlskog univerziteta



849. Aleksander Kazens. *Novi metod za unapređenje pronalazačkog dara u crtanju originalnih kompozicija.* 1784–1786. Akvatinta. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zadužbina Rodžers 1906.

osećanjem veličanstvenosti i surovosti prirode. Za vreme posete Severnoj Africi ispričali su mu kako su videli da je lav zaklao konja. Taj prizor je sigurno snažno obuzimao njegovu maštu. Njegova slika *Lav napada konja* (sl. 848) može se posmatrati kao pandan Koplijevom *Votsonu i morskom psu*, a ima i sličan alegorijski prizvuk. U ovom boravištu nema prostora za ljude, i umetnik se emocionalno poistovećuje s konjem, čija čista belina dramatično i simbolično odudara od sablasnih stena lavljeg prebivališta. Olujni oblaci koji se valjaju nebom pojačavaju zloslutnu atmosferu. Nesrećni konj, podjednako uplašen olujom koja se približava, izgleda dvostruko nemoćan pred razornom snagom prirode. Prema figuri ovog konja, upravo kao i prema zlosrećnom Votsonu, gledalac oseća mešavinu divljenja i užasa.

Iako naginje romantizmu, Stabsova težnja da životinjama prida gotovo ljudska svojstva i osećanja, početak je dubljeg istraživanja, karakterističnog za prosvetiteljstvo. Kasnije je za knjigu uporedne anatomije uradio niz crteža, uključujući i onaj koji bi odlično mogao da ilustruje Platonovu izreku da su „ljudi dvonošci bez perja". Ta knjiga naglašava fiziološke i psihološke sličnosti između ljudi i životinja. Stabsova radoznalost naučnika i iscrpan pristup nameću poređenje s Didroovim pokušajima objedinjenja znanja i filozofije u jedinstven i povezan sistem u njegovoj velikoj *Enciklopediji.*

PIKTURALNO I UZVIŠENO. Slikanje pitoresknih pejzaža bilo je obeležje prosvetiteljstva kao i engleski vrtovi (vidi str. 668–669) s kojima je bilo blisko povezano. Kao što izraz nagoveštava, pikturalno je značilo način posmatranja prirode očima slikara pejzaža. Pejzaž Italije i idilični krajolici Kloda Lorena doprineli su engleskom respektovanju prirode. U izražavanju osećanja nadahnutih ovim primerima engleski pesnici prirode, kao Džejms Tomson, dodatno su vrednovali estetički odgovor prirodi, često upućivanjem na mitologiju. Pitoresknim pejzažima ubrzo su se pridružili divljiji prizori, odražavajući ukus za uzvišeno, to osećanje zadivljenosti i strahopoštovanja koje nas obuzima pred veličanstvenom prirodom, kako je *uzvišeno* definisao Edmund Berk u delu *Istraživanje porekla naših ideja o uzvišenom i lepom* iz 1756. Posle obilaska brdovite Jezerske oblasti Engleske, 1780. godine, Vilijam Gilpin je, međutim, ustanovio da je pitoreskno negde između Berkovih krajnosti, jer nije ni beskrajno ni glatko, već omeđeno i grubo. Pikturalno je kasnije počelo da uključuje topografski i rustični način, ali je u osnovi ostalo način manipulisanja prirodom da bi se ona pokorila umetničkim uzorima.

KAZENS. Aleksander Kazens (oko 1717–1786), koji je pomogao u razvoju pojma pitoresknog, ubrzo se zamorio od tih modela, za koje je osećao da mogu da proizvedu samo stereotipne varijacije na zadatu temu. Ni neposredno proučavanje prirode, ma koliko bilo važno, nije moglo da bude polazište za slikara, jer nije moglo da pruži maštovitost i poetski kvalitet koji je za njega bio suština slikanja pejzaža. Kao učitelj, Kazens je razvijao metod koji je sam nazvao „novom metodom za unapređenje pronalazačkog dara u crtanju originalnih kompozicija predela", a objavio ga je, zajedno s ilustracijama (kao što je ona na sl. 849), neposredno pred smrt. Kakav je bio taj metod? Leonardo da Vinči, beležio je Kazens, primetio je da umetnik može da podstakne maštu ako se trudi da raspozna neke oblike u mrljama na starim zidovima. Zašto onda ne izazvati takve nepredviđene efekte namerno? Zgužvati list papira i izravnati ga; zatim, razmišljajući o pejzažu uopšte, umrljati ga mastilom uz što manje svesne kontrole. (Naša ilustracija jedan je od takvih pejzaža napravljenih od mrlja od mastila.) Uz takvo polazište reprezentativni elementi mogu biti odabrani iz oblika mrlja i zatim razrađeni u dovršenu sliku. Tako Kazensovi „pejzaži od mrlja" nisu delo prirode nego su umetničko delo. Iako tek delimično oblikovani, oni, ako ništa drugo, pokazuju vrlo individualan grafički ritam.

Budući da se oslanja na umetnost, Kazensov način još uvek pripada pikturalnom, ali ga sveobuhvatna priroda njegovog pokušaja smešta unutar prosvetiteljske ljubavi prema sistemima. Ne treba posebno napominjati da je taj način imao dalekosežne teorijske i praktične posledice, ali su njegovi savremenici kojima je „majstor mrlja" bio smešan, to teško mogli razumeti. Ipak, „metod" nije zaboravljen, već je delom zapamćen upravo po lošem glasu. Dvojica velikih majstora romantičarskog pejzaža u Engleskoj, Džon Konstabl i Vilijam Tarner, koristili su se njime, iako su se inače razlikovali u gotovo svakom drugom pogledu.

SKULPTURA

Istorija neoklasične skulpture ne sledi sasvim istoriju slikarstva. Fenomen neoklasicizma koji se u slikarstvu ponekad teško razlikuje od romantizma, ističe se u skulpturi mnogo jasnije. Za razliku od slikara, neoklasični skulptori bili su pritisnuti autoritetom koji su, posle Vinkelmana, imale skulpture poput *Apolona Belvederskog* (vidi sl. 208), slavljene kao najviši izraz grčkog genija, iako su mnoge od njih u stvari bile mehaničke rimske kopije helenističkih dela. (Kada je Gete video tek otkrivene poznoarhajske skulpture iz Egine, izjavio je da su nezgrapne i beznačajne; vidi sl. 160 i 161.)

Kada je Vinkelman zalažući se za oponašanje grčkih dela objavio svoj ogled, oduševljenje za vrline klasične antike već je bilo čvrsto uspostavljeno među intelektualcima prosvetiteljstva. U Rimu je, od 1760. godine, obnova i prodaja antičkih skulptura, naročito bogatim posetiocima iz inostranstva, bila veoma unosan posao. Po mišljenju ovih pokrovitelja klasične skulpture, *Apolon Belvederski* ili *Laokoonova grupa* (sl. 215), dve od najčuvenijih, pripadale su drugačijem svetu. Obožavali su ih kao otelovljenje estetičkog ideala, kojima ne može naškoditi ni vreme ni mesto. Da bi ušao u taj svet, moderni skulptor sebi je za cilj postavio stvaranje „modernih klasika", to jest skulptura čija se vrednost određuje na osnovu srodnosti sa antičkim uzorima. To nije bilo samo pitanje stila i tematike već je skulptor morao da pronađe način da stvori monumentalnu skulpturu, u nadi da će kritika takva dela proglasiti modernim klasicima i da će tako privući kupce. Rešenje problema bila je izrada originala u gipsu, što je omogućavalo umetniku da predstavi javnosti veća dela bez ulaganja u skupe materijale. Prvi put susrećemo gipsane skulpture na *Salonima*, izložbama čiji je pokrovitelj bila Francuska akademija. Uspeh tih radova bio je presudan za mlade umetnike. Bez gipsanih originala neoklasična revolucija u skulpturi ne bi bila moguća.

Ako je Pariz bio umetnička prestonica zapadnog sveta, Rim je u drugoj polovini osamnaestog veka postao rodno mesto i duhovni dom neoklasicizma. Međutim, kako smo videli, puteve novog stila krčili su stranci koji su u Rim dolazili s druge strane Alpa, a ne Iitalijani. Nije čudo što je Rim bio još jači magnet za skulptore nego za slikare. Naposletku, u antičkoj skulpturi „plemenita jednostavnost i mirna veličina" bile su na ceni još od Vinkelmana, a Rim je nudio obilje skulptorskih spomenika, ali veoma oskudan izbor antičkih slika. (U gradu je bilo i mnogo veštih klesara i livaca.) U senci tih spomenika, skulptori sa severa, vaspitavani na baroknoj tradiciji, bili su podstaknuti da promisle šta bi skulptura trebalo da bude, i tako su utrli put Antoniju Kanovi, čiji je uspeh bio konačno ispunjenje njihovih težnji (vidi str. 699–700).

Engleska

Vodeća uloga anglo-rimskih umetnika pre 1780. godine u formiranju neoklasicizma bila je posledica engleskog oduševljenja klasičnom starinom još od prvih godina veka. To oduševljenje bilo je političko, filozofsko i književno, s novim nacionalizmom kao zajedničkim imeniocem, ali se ubrzo pretvorilo u zahtev da Engleska postane i „glavno sedište umetnosti".

BENKS. Tomas Benks (1735–1805) najdalje je stigao u uspostavljanju modernih klasika kao skulptorovog pravog cilja. Malo se zna o Benksovoj radnoj biografiji pre nego što je stigao u Rim 1772. godine na sedmogodišnju stipendiju koju mu je dodelila Kraljevska akademija. *Germanikova smrt* (sl. 850), veliki reljef iz 1774. godine, pokazuje njegovo brižljivo proučavanje klasičnih uzora, pa ipak ne ostavlja ni najmanje arheološki utisak. Dok tipovi lica i obrada draperije proizlaze iz klasičnih izvora, napetim stavovima, naglašenom



850. Tomas Benks. *Germanikova smrt.* 1774. Mermer, visina 76,2 cm. Holkam Hol, Norfok, Engleska
Ljubaznošću grofa Lestera i upravnika Holkama

linearnom ritmu i emotivnoj uzbudljivosti prizora ne odgovara ništa u antičkoj skulpturi. Oni pre odražavaju Benksovo divljenje prema dvojici glavnih anglo-rimskih slikara, Gavinu Hamiltonu (koji je obradio istu temu, ali s mnogo manje originalnosti) i Johanu Hajnrihu Fisliju (vidi str. 686)

Po povratku u Englesku za Benksovim „novim klasicima" vladala je slaba potražnja, iako ih je tek uspostavljena Kraljevska akademija oduševljeno primila. Posvećen aktu i herojskoj drami, on je ipak tražio porudžbine za nadgrobne spomenike, koji su engleskim skulptorima bili glavni izvor stalnog posla i prihoda.

Francuska

UDON. Za razliku od svojih savremenika, Žan-Antoan Udon (1741–1828) karijeru je izgradio na portretnoj skulpturi. Udon bi rado prihvatio državnu porudžbinu da je mogao da je dobije. Međutim, ubrzo je otkrio svoj poseban dar za portrete za kojima je potražnja sve više rasla. Portretisanje se pokazalo najživotnijim područjem neoklasične skulpture. Kako bi se inače moderni umetnici izdigli iznad kvaliteta grčkih i rimskih klasika, čija su dela svi smatrali vrhunskim skulptorskim dostignućima?

Udonovi portreti još uvek čuvaju oštro osećanje za individualni karakter, koje je prvi pokazao Kuasvoks (vidi sl. 807). Oni su zaista ustanovili potpuno nove standarde fizičke i duhovne uverljivosti koji odražavaju ideale prosvetiteljstva. Više nego ijedan umetnik tog doba Udon je znao kako da im udahne vidljiv oblik. Nedostatak stila koji njegovi portreti očigledno pokazuju, zavarava: njegov stil ogleda se u sposobnosti da one koji su mu pozirali, bez ikakve proračunatosti, pretvori u prosvetiteljske figure, ostajući savesno veran njihovim pojedinačnim fizionomijama. On je u tome uspevao i u retkim prilikama kad je imao zadatak da napravi poprsja davno umrlih ljudi ili kad je morao da radi samo na osnovu posmrtne maske.

S Volterom je imao više sreće, modelujući ga uživo, nekoliko nedelja pre smrti slavnog autora u maju 1778. godine. Zatim je izradio i njegovu posmrtnu masku. Od



851. Žan-Antoan Udon. *Volter.* 1781.
Model od terakote za mermer, visina 119,3 cm.
Muzej Fabr, Monpelije, Francuska



852. Žan-Antoan Udon. *Džordž Vašington.*
1788–1792. Mermer, visina 1,88 m.
Senat, Ričmond, Virdžinija

toga je stvorio *Voltera* (sl. 851), kojem je odmah priznato da nadvisuje sve ostalo u svojoj vrsti. Gipsani original nije sačuvan, ali skulptura koju je doradio sam Udon daje dovoljno vernu sliku originala. Kako su savremeni kritičari odmah upozorili, *Volter* je bio sličan „heroizovanom" filozofu – krhki starac umotan u rimsku togu, čak i s nešto kose koju odavno nije imao, da bi se opravdala klasična traka za kosu. Sve to ipak ne smeta, jer Volter nosi togu ležerno kao domaću haljinu, a njegov izraz lica i nagib glave uspostavljaju atmosferu prisnog razgovora. Tako mu nije dodeljena uloga klasičnog filozofa, već njegovog modernog lika, modernog klasika, u kome prepoznajemo sami sebe. Volter je slika modernog čoveka: neherojski, skeptičan, s preosetljivom mešavinom razuma i osećajnosti. Zato nam deluje tako „prirodno". Najzad, mi smo baštinici prosvetiteljstva koje je iskovalo ovaj idealni tip.

Uz *Voltera*, *Džordž Vašington* iz Virdžinije (sl. 852) Udonov je najbolji projekat. Iste godine kad je portretisao Voltera, 1778, Udon je postao slobodni zidar i modelovao je Bendžamina Frenklina. Replike Frenklinovog poprsja proširile su umetnikovu slavu i na Novi svet. Američka kolonijalna skulptura – sa izuzetkom vetrokaza, nadgrobnih reljefa i Indijanaca iz prodavnica duvana – jedva da je i postojalo. Bilo je malo javnih spomenika. Radije su ih donosili iz Engleske nego što su ih izrađivali u zemlji. Zato je novostvorena republika morala da u Francuskoj potraži skulptora da ovekoveči svog oca osnivača (vidi str. 699–704). Iz razumljivih razloga to nije moglo biti povereno Englezu, a čini se da od 1776. do pada Napoleona nije bilo dodira s britanskom skulpturom. Zato, kada su vlasti u Virdžiniji odlučile da naruče mermernu statuu Džordža Vašingtona, izbor je sasvim prirodno pao na Udona. Vajar je insistirao da dođe u Ameriku, kako bi neposredno portretisao svoj model. U oktobru 1785. proveo je dve sedmice u Maunt Vernonu kao Vašingtonov gost. Statua je podignuta tek 11 godina kasnije u rotondi državnog Kapitola.

Udon je u početku izradio dve verzije: jednu u klasičnoj, a drugu u modernoj odeći, prema kojoj je izvedena statua. Čak i ova druga, iako u svim pojedinostima savremena, ima klasičan stav, a na smirenim, glatkim površinama možemo osetiti ledeni dah *Apolona Belvederskog* (sl. 208) U to doba Vašington više nije obavljao javne dužnosti. Bio je običan farmer.

Neoklasično pozorište

Sredinom osamnaestog veka francuski filozof i enciklopedista Deni Didro (1713–1784) pokušao je da prihvaćenoj klasifikaciji pozorišta doda domaću tragediju i komediju vrline (takozvane srednje rodove), svojim sentimentalnim dramama *Nezakoniti sin* (1757) i *Otac porodice* (1758). Obe su s razlogom brzo zaboravljene. Jedini značajan francuski komediograf kasnog prosvetiteljstva bio je Pjer-Ogisten Karon de Bomarše (1732–1799), čije su komedije *Seviljski berberin* (1775) i *Figarova ženidba* (1783) postale osnova za Rosinijevu, odnosno Mocartovu operu. Dok je *Berberin* bezbrižna farsa o pobedi mladih ljubavnika nad bludnim starcem, *Figaro* je bio kritika aristokratije kojoj se Bomarše pridružio zahvaljujući bogatstvu koje je nagomilao svojim umotvorinama i poslovnim špekulacijama.

Glavni predstavnik neoklasicizma u nemačkom pozorištu bio je dramski pisac, kritičar i univerzitetski profesor Johan Kristof Gotšed (1700–1766), koji je svoje drame oblikovao prema francuskim uzorima i zasnivao svoje zamisli na zamislima Nikole Boaloa (1636–1711). Međutim, njihov uspeh zavisio je od njegove bliske veze s glumicom Karolinom Nojber (1697–1760). Gotšedove teorije kritikovao je Gothold Efraim Lesing (1729–1781) u *Laokoonu* (1766) i časopisu *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1768) tvrdeći da je cilj drame da izazove saosećanje, ispunjavajući tako važan moralni i društveni zadatak. Iako je umanjivao sopstveno delo, Lesingove drame, kao što je *Mina fon Barnhelm* (1767), vrlo vešto otelovljuju njegova načela.

Lesing je uticao da se utre put razdoblju *šturm und drang* (oluja i nadiranje 1770–1787), koje je značilo pobunu protiv ograničenja neoklasične drame i filozofije prosvetiteljstva i koje je bilo prvi pokušaj stvaranja izrazito nemačkog oblika pozorišta. Iako je ovaj književni pokret naziv preuzeo od dela istog naziva (1776) F. M. Klingera, njegovo izvorište je bio mladi pesnik Johan Volfgang fon Gete (1749–1832). Njegova drama *Gec od Berlihingena* (1773), nadahnuta uspomenama slavnog nemačkog viteza iz sedamnaestog veka, začela je pokret u teatru, a krajnja subjektivnost novog strujanja bila je sažeta u Geteovom romanu *Jadi mladog Vertera*, objavljenom sledeće godine. *Šturm und drang* je u pozorištu bio slabo prihvaćen, ali se o njemu uveliko raspravljalo. Naposletku ga je ozakonio Avgust fon Kocebue (1761–1819), koji je postao najpopularniji dramski pisac ondašnje Evrope. Pozni osamnaesti vek poznat je naročito po nacionalnim teatrima u Nemačkoj i Austriji, kakvo je na primer Hamburško nacionalno pozorište, gde je, posle otvaranja 1767. godine, Lesing bio zaposlen kao umetnički savetnik (dramaturg), i Burgteatar u Beču 1776.

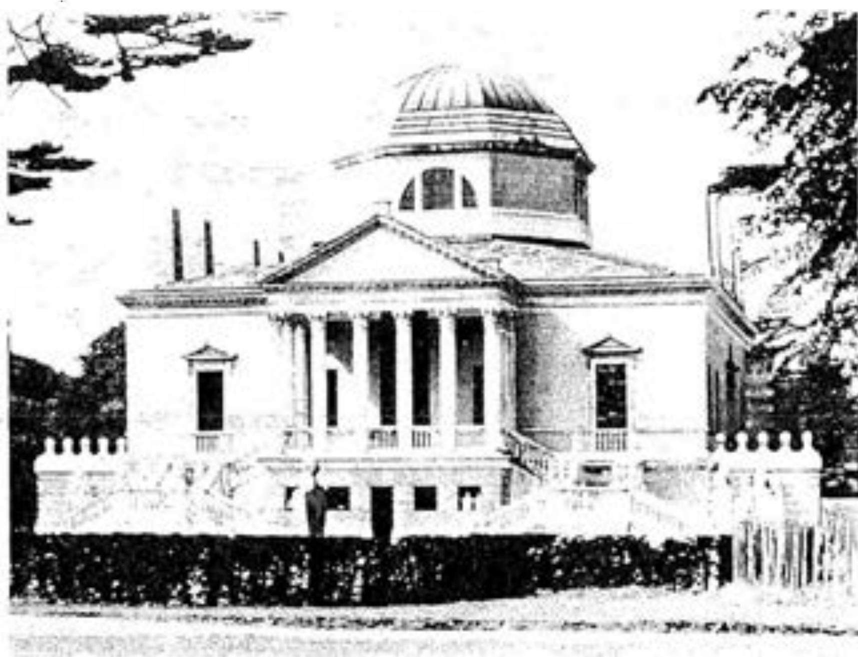
Pošto je objavio *Jade mladog Vertera* koji su ga proslavili, Gete je bio pozvan na dvor u Vajmar gde je proveo ostatak svog radnog veka i čak deset godina služio kao državni ministar. Za vreme kratkog boravka u Italiji od 1786. do 1788. godine prihvatio je klasicizam i odbacio *šturm und drang*. Godine1791. postavljen je za upravnika pozorišta u Vajmaru, za koje je pokazivao malo interesovanja sve dok se nije sprijateljio s pesnikom Fridrihom fon Šilerom (1759–1805). Pre no što se usmerio na studije istorije, Šiler je napisao nekoliko drama, što mu je donelo profesorsko mesto na Univerzitetu u Jeni, nedaleko od Vajmara. Gete i Šiler su postali tako bliski prijatelji da se Šiler 1799. preselio u Vajmar. Šiler je do kraja života pisao svoje velike drame koje su bile plod njegovog interesovanja za istoriju. One se usredsređuju na Tridesetogodišnji rat, o kojem je napisao svoju prvu istorijsku raspravu, a posebno na generala Albrehta Valenštajna (1583–1634). Ostale drame posvećene su Viljemu Telu, Mariji Stjuart i Jovani Orleanskoj. U doba Getea i Šilera Vajmar je postao vodeći pozorišni centar u Evropi. Oni su tvrdili da pozorište treba preoblikovati skladom i dražima, a ne stvarati privid stvarnog života; utemeljili su stilizovane konvencije smišljene tako da vode gledaoca put idealne istine. Međutim, posle Šilerove smrti Getea pozorište više nije zanimalo.

Udon ga je predstavio u generalskoj uniformi, ali mač, koji mu u miru više nije trebao, obešen je o trinaest prutova u snopu (*fasces* koje predstavljaju prvobitne države saveza). Desna ruka počiva na štapu. Iza nogu mu je plug, znamenje mira. Sa svojim klasičnim aluzijama ovi se atributi dobro uklapaju sa savremenom odećom, a kontrapost je tako prirodan da je posmatrač jedva svestan njegovog antičkog porekla. Udon je doneo naročito snažan utisak Vašingtonovog karaktera zajedno s detaljnom predstavom njegove spoljašnjosti u figuri osobe prosvetiteljskog tipa. Mnogo više nego ijedan drugi portret, Udonova statua i poprsja vezana uz nju odredila su predstavu nacije o ocu domovine.

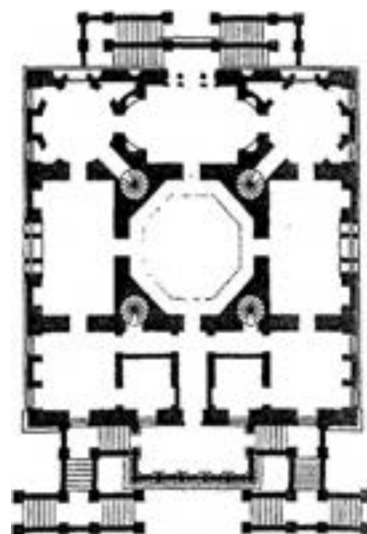
ARHITEKTURA

Engleska

PALADIJANIZAM. Engleska je bila kolevka neoklasicizma u arhitekturi, kao što je prednjačila i u slikarstvu i u skulpturi. Najraniji znak tog stava bila je paladijevska obnova oko 1720. godine, koju je materijalno potpomagao bogati ljubitelj umetnosti Ričard Bojl, lord Berlington (1694–1753). Kuća Čizik (sl. 853 i 854), interpretacija Paladijeve vile Rotonde (vidi sl. 664 i 665), kompaktna je, jednostavna i stereometrijska građevina, suprotnost baroknoj raskoši Blenimske palate. Ono po čemu se ovaj stil razlikuje od ranijih klasicizama manje je spoljašnji izgled, a više njegova pobuda. Umesto da ponovo veliča vrhunski autoritet antike, klasicizam je svojatao udovoljavanje zahtevima razuma, dakle veću „prirodnost" od baroka koji je vigovska opozicija izjednačavala s torijevskom politikom, uspostavljajući time povezanost neoklasicizma i liberalne politike koja će se nastaviti u vreme Francuske revolucije. Racionalizam pomaže da se objasni apstraktni izgled kuće Čizik, raščlanjen u geometrijska tela. Površine su ravne i neprekinute, ornament oskudan, a poput hrama oblikovan ulazni trem snažno štrči iz kubičnog tela građevine.



853. Lord Berlington i Vilijam Kent. Kuća Čizik pored Londona. Započeta 1725.



854. Osnova kuće Čizik

ENGLESKI VRT. Da li bi takva vila trebalo da bude smeštena u geometrijski, pravilno oblikovan vrt kao Le Notrov u Versaju (vidi sl. 800)? Lord Berlington i njegov krug insistirali su na odričnom odgovoru. To bi bilo neprirodno, dakle protivno razumu, i tako su oni izmislili ono što je širom Evrope postalo poznato kao „engleski pejzažni vrt". Pažljivo planiran da izgleda neplanirano, s vijugavim stazama, nepravilno razmeštenim drvećem i jezercima kao i rečicama umesto simetričnih bazena i kanala, „razumni vrt" mora da izgleda jednako neomeđen, jednako pun iznenađenja i raznovrsnosti kao sama priroda. Rečju, mora biti „pikturalan" kao pejzaži Kloda Lorena (sl. 796), kojeg su engleski pejzažni arhitekti odabrali kao izvor nadahnuća. Redovno su kao poseban detalj dodavani mali hramovi, poluskriveni u ukrasnom grmlju, ili veštačke ruševine „koje su izazivale setne misli u duši".

Takva osećanja nisu bila nova. Već su mnogo puta bila izražena u poeziji i slikarstvu. Ali njihovo nametanje samoj prirodi planiranom nepravilnošću bilo je nova zamisao. Pejzažni vrt, umetničko delo sračunato na to da izgleda „prirodno", zamaglio je davno uspostavljenu crtu razdvajanja između veštačkog i stvarnog i tako postavio važan presedan novim istorijskim stilovima. I zaista, pejzažni vrt odnosi se prema prirodi isto kao veštačka ruševina prema prvobitnoj ili kao neoklasična ili neogotička građevina prema svom antičkom ili srednjovekovnom uzoru. Kada se ta engleska moda proširila preko Lamanša, pozdravljena je ne samo kao nov način oblikovanja parkova već i kao nosilac romantičarskih osećanja.

STAUERHED. Od svih pejzažnih vrtova koji su podignuti u Engleskoj sredinom osamnaestog veka onaj u Stauerhedu zadržao je u najvećoj meri svoj izvorni izgled. Njegovi tvorci, bankar Henri Hor i projektant Henri Flitkroft (1697–1769), bili su oduševljeni sledbenici Lorda Berlingtona i Vilijama Kenta. Park Stauerhed jedinstven je ne samo po izvanrednoj očuvanosti nego i po aktivnoj ulozi vlasnika u planiranju svake pojedinosti njegovog podizanja. Vrt je snimljen preko malog jezera koje je stvoreno podizanjem brane na reci Stur (sl. 855). Na uzvišenju na drugoj obali nalazi se Apolonov hram projektovan po uzoru na Venerin hram u Balbeku (vidi sl. 258), koji je na Zapadu postao poznat tek posle 1757. Ostale žarišne tačke u Stauerhedu jesu veštačka pećina, Venerin hram, Panteon, pravi gotički krst i novosrednjovekovni toranj podignut u znak sećanja na kralja Alfreda Velikog, „oca nacije".



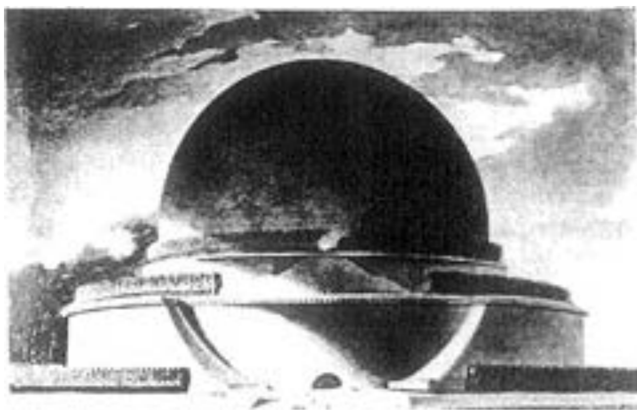
855. Henri Flitkroft i Henri Hor. Pejzažni vrt s Apolonovim hramom, Stauerhed, Engleska. 1744–1765.

Francuska

SUFLO. Racionalistički pokret zahvatio je nešto kasnije Francusku, a prvi veliki spomenik u tom duhu, Žak-



856. Žak-Žermen Suflo. Panteon (Sveta Ženevjeva), Pariz 1755–1792.



857. Etjen-Luj Bule. *Kenotaf za Isaka Njutna.* 1784. Lavirani tuš, 39,3 x 64,7 cm. Nacionalna biblioteka, Pariz



858. Klod-Nikola Ledu. Trošarina Vilet (posle obnove), Pariz između 1785. i 1789.

-Žermena Sufloa (1713–1780), crkva svete Ženevjeve u Parizu (sl. 856), posvetovljen je i za vreme Revolucije postao je Panteon. Kao i mnogo toga u Francuskoj osamnaestog veka, oseća se povezanost ove građevine s prethodnim vekom, u ovom slučaju s crkvom Invalida Arduan-Mansara (sl. 804). Njena kupola, što je zanimljivo, građena je po uzoru na katedralu sv. Pavla u Londonu (vidi sl. 810), što upućuje na novu važnost Engleske za evropske arhitekte. Ravne, oskudno ukrašene površine apstraktne su i stroge, srodne onima na kući Čizik (utisak je kasnije naglašen zazidavanjem prozora zato što je arhitekt pogrešno proračunao naprezanja), dok je prostrani ulazni trem oblikovan direktno prema rimskim hramovima. Po ovoj hladnoj i strogoj spoljašnjosti nikad ne bismo pomislili da se Suflo interesovao za gotičke crkve. On im se divio, ne zbog čuda koja su naoko predstavljale, već zbog elegancije njihove konstrukcije, što je racionalistička verzija Gvarinijevog gledišta (vidi sl. 749). Sufloov ideal u stvari je bio da spoji „klasične redove i zadivljujuću lakoću nekih gotičkih zdanja", iako ih nije detaljnije proučavao.

BULE. Etjen-Luj Bule (1728–1799) bio je nešto mlađi od Sufloa, ali mnogo odvažniji. Počeo je kao slikar i rano se povukao, no iako je sagradio malo građevina, njegov predavački rad na Kraljevskoj akademiji pomogao je da se stvori tradicija vizionarske arhitekture koja je cvetala u poslednjoj trećini veka i prvih godina idućeg (vidi Primarne izvore, br. 79, str. 934–935). Buleov ideal bila je arhitektura „uzvišene plemenitosti", čiji je efekat želeo da postigne spajanjem širokih, jednostavnih masa. Većina njegovih projekata bila je tako ogromnih razmera da bi ih i danas bilo teško izgraditi.

Bule je smatrao da je kugla savršen oblik, jer je nikakva varka perspektive ne može izobličiti (može samo prividno promeniti njenu veličinu). Zato je projektovao kenotaf za Isaka Njutna kao džinovsku šuplju kuglu u kojoj se ogleda svemir (sl. 857). „O, Njutne!" uzviknuo je, „zamislio sam da te okružim tvojim otkrićem i time, na neki način, tobom samim." Unutrašnjost je trebalo da bude gola, izuzev praznog sarkofaga koji simbolizuje posmrtne ostatke tog velikana, ali je površina gornje polulopte izbušena bezbrojnim rupicama, tačkama svetlosti koje su predstavljale zvezdano nebo. Buleov crtež za Njutnov kenotaf iznenađujuće je slikarski, delom nadahnut Piranezijevim *Zatvorskim kapričima* (vidi sl. 841). Njegov projekat ima utopijske dimenzije što i najsmelije težnje ranijih arhitekata čini smešno malim. Uveliko zaboravljen tokom devetnaestog veka, Bule je ponovo otkriven početkom dvadesetog, kad su se arhitekti opet osmelili da „smišljaju nezamislivo".

LEDU. Klod-Nikola Ledu (1736–1806) bio je suprotnost Buleu: arhitekt koji je mnogo gradio, a teoriji se posvetio tek pri kraju svog radnog veka. Ipak, njegovi projekti brzo su razvili vizionarske osobine uočljive u njegovom najvažnijem ostvarenju – pedeset trošarina koje je projektovao za nove zidine oko Pariza od 1785. do 1789, od kojih su ostale još samo četiri. Ostale su bile uništene za vreme Francuske revolucije. Naš primer pokazuje poseban smisao za geometriju u službi jedinstvene maštovitosti. Ledu je smestio veliku rotondu na kvadratnu osnovu, u koju se ulazi kroz grčki trem poduprt četvorostranim stubovima umesto valjkastih. (Sve četiri strane objekta izgledaju isto.) Iako građevina podseća na antiku, efekat je sve samo ne klasičan. Vizuelno, predvorje izgleda gotovo zdrobljeno pod teretom rotonde, a njena je masivnost jedva olakšana

Neoklasična muzika

Neoklasicizam i *šturm und drang* (vidi tekst u okviru na str. 667) bili su važni i u muzici. Vodeći predstavnik bio je Kristof Vilibald Gluk (1714–1787), koji je napisao dve opere, *Orfej i Euridika* (1762) i *Alkesta* (1767) s pesnikom Ranijerom Kalcabiđijem (1714–1795), na koga su, tokom njegovog kratkog boravka u Parizu, uticale Ramoove opere. Težili su da isprave preterivanja italijanske opere „lepom jednostavnošću" i da „ograniče muziku na njenu pravu ulogu službe poeziji u izražavanju i postavljanju zapleta". Iako prvobitno postavljene u Beču koji je postao operska prestonica Evrope, dve opere su doživele veći uspeh u Parizu, gde je klasicizam imao neprekinutu tradiciju. Glukove opere imaju plemenitost i dubinu osećanja koji kao da osluškuju Monteverdija, ali s klasicizmom i sjajem dostojnim Lilija i Ramoa. Tema oba dela jeste besmrtnost ljubavi koja nadvladava čak i smrt. Alkesta, koja je bila spremna da umre samo da bi njen muž Admetes mogao da živi, shvaćena je kao uzor bračne ljubavi. Zahvaljujući dobrim delom popularnosti opere, Žan-Fransoa Peron (1744– 1814), jedini ozbiljni suparnik Žak-Luja Davida (vidi str. 559– 560), uzeo ju je 1785. za temu slike, prve važne porudžbine Luja XVI (delo je danas u Luvru).

Karl Filip Emanuel Bah (1714–1788), sin Johana Sebastijana Baha, služio je gotovo 30 godina na berlinskom dvoru cara Fridriha Velikog (1712–1786), takođe veoma sposobnog kompozitora. Za razliku od svog čuvenog oca, Karl Bah nije podnosio kontrapunkt. Široko rasprostranjena reakcija protiv kontrapunkta i njegove složenosti može se uporediti s pozivom na prirodnu nevinost Bahovog savremenika, filozofa Žan-Žaka Rusoa (1712–1778). Karl Bah je ipak prihvatio konzervativni stil koji je odgovarao ukusu njegovog pokrovitelja. Kad je postavljen za muzičkog upravnika u Hamburgu, što je bila jedna od najvažnijih službi u Nemačkoj, osetio je slobodu da sledi neposredan izražajni stil, koji ponekad otkriva koliko duguje svom prethodniku na tom mestu, Georgu Filipu Telemanu. Njegove prve hamburške simfonije primer su *šturm und dranga* u muzici: pune su krajnosti s teškim polaganim stavovima uokvirenim snažnim, brzim stavovima, koje krase nepravilnosti ritma i provale osećanja, što zapanjuje slušaoce. Njihovo ograničenje – a ono je vrlo važno – jeste kompozitorovo zanemarivanje oblika, koje ga je sprečilo u daljem razvoju.

Šturm und drang uticao je na simfonije srednjeg perioda koje je Franc Jozef Hajdn (1732–1809) napisao između 1771. i 1774. godine. Gotovo čitav svoj radni vek proveo je na imanju Esterhazija južno od Beča, gde je imao mali, ali vrstan, izvođački sastav svirača i pevača u službi prosvećenog, mada zahtevnog, pokrovitelja. Hajdn je postao najslavniji kompozitor svog doba i bio je pozvan u Pariz (1785–1786) i London (1780, 1794), gde je stvorio simfonije nenadmašne rafiniranosti i bogatstva. Bio je i majstor gudačkog kvarteta. Napisao ih je mnogo i u svima dolazi do izražaja raznolikost, majstorsko oblikovanje i istančano osećanje. Hajdn je ostao čovek svog doba: pozni oratorijum *Stvaranje sveta* (1798), utemeljen na Miltonovom *Izgubljenom raju*, i *Godišnja doba* (1801), prerađen prema istoimenoj poemi (1726–1730) Džejmsa Tomsona, izražavaju gledište kasnog osamnaestog veka o kosmosu koji je stvorio i uredio dobronameran Bog.

Hajdn je postao bliski prijatelj Volfganga Amadeusa Mocarta (1756–1791), uprkos velikoj razlici u godinama, temperamentu i gledištima. Kao čudo od deteta, Mocart je prošao strogu školu svog oca Leopolda (1719–1787), koji je paradirao sa sinom po velikim evropskim dvorovima, gde je Mocart bio izložen uticajima savremene muzike u svom njenom rasponu. Mocart nije uspeo da izdejstvuje imenovanje na važniji dvorski položaj; lišen te sigurnosti, postao je plodan kompozitor za slobodno tržište, i dao je pečat svog izuzetnog genija svemu što je napisao. Njegovi najbolji kvarteti (njih šest) posvećeni su Hajdnu, koji ga je proglasio najvećim kompozitorom tog doba, dok su kasne simfonije osvojile nova područja i nagovestile mladog Betovena. Brojni koncerti za klavir, instrument na kojem je i sam bio virtuoz, sjedinjuju čarobnu liriku s briljantnim tehničkim nastupom. Mocart je bio vrhunski kompozitor vokalne muzike i upravo je vokalnost – pevačka sposobnost ljudskog glasa, baza njegovog zrelog dela, bez obzira na to koje je instrumente koristio. On je bio i majstor kompozitorske tehnike, uključujući kontrapunkt (raspravljao je o Bahovoj muzici s njegovim naslednikom u Lajpcigu), a njegove kompozicije duguju dobar deo svog uspeha upravo formalnom savršenstvu. Za Mocarta, forma je bila nosilac izraza, čijem je obuhvatanju služila, tako da je postojala idealna, „klasična" ravnoteža između jednog i drugog. Bio je čedo prosvetiteljstva, tako da ta filozofija i razjašnjava i opterećuje njegove opere, uključujući priznata remek-dela kao što su Figarova ženidba (1787) prema Bomaršeovom komadu, i Don Đovani (1787). Obe su predstavljale novi tip komične opere, nazvane opera bufo nasuprot tradicionalnim ozbiljnim operama (opera serija), ali za razliku od ostalih tog tipa, one poseduju čudesnu humanost i sadržaj koji ima svoju težinu, zahvaljujući u određenoj meri i libretima Mocartovog saradnika Lorenca da Pontea (1749–1838).

čudnim nizom lukova na dvostrukim stubovima srednjovekovnog izgleda (uporedi sl. 397). U krajnje pojednostavljenim formama i nesumnjivo čudnim proporcijama sadržana je kritika svih ranijih primera istog tipa, od antičkog Panteona (sl. 249) do Sufloove Sv. Ženevjeve (sl. 856) (vidi i sl. 544, 665, 804 i 853). Gotovo maniristička po izrazu, zgrada je jedna od najkarakterističnijih pre Rajtovog Muzeja u Njujorku (sl. 21), koji možemo smatrati njenim naslednikom.

Neoklasicizam i antika

Sredinom devetnaestog veka ponovo je otkrivena grčka umetnost kao osnovni izvor klasičnog stila. Tome su doprinela iskopavanja u Herkulanumu i Pompeji, koja su osvetlila svakodnevni život u prošlosti i nivo umetnosti i zanatstva u to vreme. U Engleskoj i Francuskoj objavljene su bogato ilustrovane knjige o atinskom Akropolju, hramovima u



859. Robert Adam. Biblioteka, Kenvud, London između 1767. i 1769. godine



860. Tomas Džeferson. Montičelo, Šarlotsvil (1770–1784) (1796–1806)



861. Osnova Montičela

Pestumu i nalazištima u Herkulanumu i Pompeji. Arheologija je osvojila ljudsku maštu. Tako je nastao novi stil unutrašnje dekoracije. Grčka faza te obnove neminovno je pokazala svoja ograničenja, jer se do tada malo znalo o pokućstvu u antička vremena, a i to se saznavalo iz druge ruke – sa slika i skulptura, kakva je *Hegesina nadgrobna stela* (sl. 197). Kad su želeli da rade u grčkom stilu, projektanti su se oslanjali uglavnom na arhitekturu koja se mogla prilagoditi velikim komadima nameštaja, čemu su se dodavali rimski elementi, pa je, tako, to uglavnom bio klasicizam detalja.

ADAM. Neoklasični stil sažet je u delu Engleza Roberta Adama (1728–1792). Druženje s Piranezijem u Rimu učvrstilo je Adamovu nameru da dostigne lični stil koji bi se zasnivao na antici, ali bez slepog oponašanja. Njegov genije najbolje se vidi u unutrašnjem uređenju stambenih palata koje je projektovao oko 1760. godine. Budući da je vladao vrlo širokim rečnikom formi, svaka mu je soba drugačija; ali sintaksa mu, ipak, ostaje prepoznatljiva. Krilo biblioteke koje je dodao Kenvudu (sl. 859) pokazuje Adamov rad u punom sjaju. Po nadahnuću bez sumnje rimsko (uporedi sa sl. 255), ono je natkriveno poluobličastim svodom s po jednom apsidom na svakom kraju, izdvojenom pregradom od korintskih stubova. (Sličan projekat nalazimo i četrdeset godina ranije kod Johana Fišera fon Erlaha; vidi str. 621–622.) Adam je, iznad svega, bio zaokupljen pokretom, ali to ne treba shvatiti u smislu barokne pokretljivosti ili kitnjastog rokokoa, već kao pažljivo uravnoteženje raznolikih oblika i odnosa. Igra polukrugova, polukupola i lukova odaje utisak prijatnog šarma. Biblioteka nam, tako, pruža prikladno okružje za „pokazivanje, dokolicu i društvena zadovoljstva", jer je bila i „prostorija za prijeme". Ta namera bila je u skladu s Adamovom prirodom i osećanjem opuštenosti s kojim se kretao u aristokratskom miljeu. Prostor dosta svoje privlačnosti duguje slikarijama Antonija Cukija (1762–1795), budućeg muža Angelike Kaufman, koja je takođe radila za Adama, kao i štuko ukrasima koje je izradio Adamov livac Džozef Rouz, prema rimskim uzorima (uporedi sa sl. 270). Boja se takođe smelo suprotstavila strogoj belini koja se najčešće koristila u enterijerima zgrada toga doba. Utisak dostojanstvenosti, ali i prisnosti, izaziva prefinjenost unutrašnjeg uređenja u stilu rokokoa (Adam je boravio u Parizu 1754. pre odlaska u Rim), ali s naglašenom neoklasičnom težnjom prema plošnosti, simetriji i geometrijskoj preciznosti.

DŽEFERSON. Paladijanizam, koji je začeo lord Berlington, u međuvremenu se proširio u kolonijalnu Ameriku, gde je postao poznat kao *džordžijski stil.* Primer koji se naročito ističe jeste Montičelo, kuća Tomasa Džefersona (sl. 860 i 861). Podignuta od opeke s drvenim ukrasima, ona

je manje doktrinarne osnove od kuće Čizik. (Obratimo pažnju na manje kompaktan plan i brojne prozore.) Umesto korintskog, Džeferson (1743–1826) je izabrao rimski dorski red, kome je Adam doprineo da se ozakoni kao alternativa goloj jednostavnosti kakvoj je bio sklon Berlington, uprkos tome što je ukus krajem osamnaestog veka naginjao težem i strožem grčkom dorskom redu.

ROMANTIZAM

Od svih „izama" koji su preplavili zapadnu umetnost u poslednja dva veka romantizam je uvek bilo najteže odrediti. Zaslužuje naziv „izam" samo zato što su njegovi sledbenici (ili barem neki među njima) sebe smatrali pripadnicima tog pokreta. Ali nijedan od njih nije nam ostavio ništa ni nalik strogoj odrednici. Čini se da je romantizam bio stanje duha, a ne svesna potraga za nekim ciljem. Ako pokušamo da raščlanimo to stanje duha, ono se rastače na niz principa od kojih nijedan nije tipičan za romantizam. Ono što je karakteristično za romantizam kao pokret jeste njegova posebna struktura.

Kako je nastao romantizam? Prosvetiteljstvo je, neočekivano, oslobodilo ne samo razum već i njegovu suprotnost: pomoglo je da se stvori novi talas osećajnosti koji će trajati dobrih pola veka i postati poznat kao romantizam. Reč potiče od pustolovnih priča iz srednjeg veka koje su bile u modi krajem osamnaestog veka (kao legende o kralju Arturu ili svetom gralu) i koje su nosile naziv romani jer su bile napisane na romanskim jezicima, a ne na latinskom. To interesovanje za dugo zapostavljanu srednjovekovnu, „gotičku" prošlost bilo je karakteristično kao opšta tendencija. Oni koji su osećali odbojnost prema uspostavljenom društvenom poretku i religiji, u stvari prema svim uspostavljenim vrednostima, mogli su ili da pokušaju da pronađu novi poredak zasnovan na veri u moć razuma ili da potraže rasterećenje u žudnji za doživljavanjem. Njihov zajednički imenilac bila je čežnja za „povratkom prirodi". Racionalista je veličao prirodu kao najviši izvor reda i razuma, dok je romantičar obožavao njenu neograničenu širinu, divljinu i stalnu promenljivost. Romantičar je verovao da bi se zlo iskorenilo samo kad bi se ljudi ponašali „prirodno", prepuštajući se svojim nagonima. U ime prirode romantičari su slavili slobodu, snagu, ljubav, nasilje, Grke, srednji vek ili sve što ih je uzbuđivalo, a u stvari su slavili osećanje koje je bilo samo sebi svrha. Takav stav podstakao je neka od najplemenitijih ali i neka od najbesramnijih dela našeg doba. U svom krajnjem obliku romantizam je mogao da se izrazi jedino direktnim delovanjem, a ne umetničkim delima. Zato nijedan umetnik ne može biti romantičar celim srcem, jer stvaranje umetničkog dela zahteva uzdržanost, samosvest i stegu. Veliki pesnik romantizma Vilijam Vordsvort rekao je 1800. da poezija svoje poreklo vodi od „emocije koje se sećamo u tišini" – ista misao može se primeniti i na likovne umetnosti.

Da bi prolazno iskustvo uobličili u trajan oblik, tim umetnicima bio je potreban stil. Ali budući da su se bunili protiv starog poretka, nisu ga mogli uspostaviti kao stil svog doba. Novi način morao je proizaći iz nekog prošlog razdoblja s kojim su osećali povezanost „izborom po naklonosti" (još jedan romantičarski pojam). Romantizam je, dakle, bio sklon oživljavanju ne jednog stila nego mnogih stilova. Novo otkriće i upotreba dotad zapostavljanih ili prezrenih oblika, razvili su se u stilističko načelo samo po sebi, tako da su obnove postale „stil" romantizma u likovnoj umetnosti kao što je to donekle bilo i u književnosti i u muzici.

Posmatran u tom kontekstu, neoklasicizam je bio samo prva faza romantizma, obnova koja je trajala čitav devetnaesti vek, iako je na kraju ispoljavao konzervativni ukus. Možda ga je zato najbolje posmatrati kao dve strane iste, moderne, medalje. Ako smo romantičare uopšte razlikovali, to je zato što se otprilike do 1800. godine neoklasicizam pokazao važnijim od ostalih romantičarskih obnova i zbog prosvetiteljske odanosti pitanju slobode, suprotstavljene kultu pojedinca koji je predstavljao romantičarski junak.

SLIKARSTVO

Jedna od mnogih očiglednih protivrečnosti romantizma jeste da je on, uprkos čežnji za nesputanom slobodom individualnog stvaralaštva, postao umetnost za visokoobrazovanu i trgovačku klasu u usponu, koja je u stvari vladala društvom devetnaestog veka i koja je zamenila državne porudžbine i aristokratsko pokroviteljstvo kao najvažnije izvore prihoda umetnika. Slikarstvo je najveći stvaralački doprinos romantizma u likovnim umetnostima upravo zato što je bilo jeftinije, pa je zato i manje zavisilo od suda javnosti nego arhitektura i skulptura. U poređenju s njima ono je bilo privlačnije individualizmu romantičarskog umetnika. Štaviše, slikarstvo je moglo bolje prihvatiti teme i zamisli romantičarske književnosti. Romantičarsko slikarstvo po svojoj prirodi nije bilo ilustrativno. No književnost, i prošla i savremena, sada je postala važniji izvor slikarskog nadahnuća nego što je bila ikada ranije, i snabdela je slikare novim rasponom tema, osećanja i pristupa. Romantičarski pesnici, opet, često su prirodu posmatrali očima slikara. Mnogi su se živo interesovali za likovnu kritiku i teoriju. Neki, naročito Johan Volfgang fon Gete i Viktor Igo, bili su dobri crtači, a Vilijam Blejk oblikovao je svoje vizije i slikarski i književno (vidi str. 687). Unutar romantičarskog pokreta, likovne umetnosti i književnost, dakle, imaju složen, prefinjen i ni u kom slučaju jednostran međusobni odnos.

Španija

GOJA. Treba, svakako, početi s velikim španskim slikarom Fransiskom Gojom (1746–1828), Davidovim savremenikom i jedinim umetnikom tog doba koga bez rezerve možemo nazvati genijem. Kada je Goja 1766. prvi put došao u Madrid, tamo su radili i Mengs i Tjepolo. Potonji, kojeg je sigurno odmah prepoznao kao većeg umetnika, ostavio je na njega snažan utisak (vidi str. 626). Gojina rana dela u čarobnom duhu poznog rokokoa, odražavaju Tjepolov uticaj, kao i uticaj francuskih majstora rokokoa, jer Španija već više od jednog veka nije dala značajnijeg slikara. Ni sve jači neoklasičarski pokret s kojim se susreo prilikom svoje kratke posete Rimu pet godina posle toga nije ostavio traga u Gojinim delima.



862. Fransisko Goja. *San razuma stvara čudovišta,* iz serije „Kapričosi", oko 1798. Bakropis i akvatinta, 21,6 x 15,2 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Poklon M. Nedler i komp., 1918.

Oko 1780. godine Goja je postajao sve veći liberal iz uverenja. Njegovo zbližavanje s prosvetiteljskom misli najbolje se vidi u bakropisima, zahvaljujući kojima je postao najvažniji grafičar posle Rembranta. Objavljivane u serijama, u vremenskim razmacima tokom celog njegovog radnog veka, te grafike ismevaju ljudsku glupost sa istog moralnog polazišta kao i Hogartove. Ali kakav ponor razlika razdvaja ova dva umetnika! Iako su teme pozajmljene iz narodnih poslovica i raznih praznoverica, mnoge Gojine grafike opiru se strogoj analizi. On stvara zastrašujuće prizore kao što je *San razuma stvara čudovišta* iz serije „Kapričosi", s kraja devedesetih godina osamnaestog veka (sl. 862). Kasnije dodat podnaslov objašnjava značenje: „Mašta koju je napustio razum stvara nemoguća čudovišta; sjedinjena s njime, ona je majka umetnosti." Umetnik koji se povlači pred napadom svojih prikaza pati od iste boljke kao Direrova *Melanholija I* (vidi sl. 704), samo što je njegova paraliza duševna, a ne konceptualna. To je svet subjektivno doživljenih užasa na kakav nailazimo u Fislijevom *Košmaru* (vidi sl. 884), samo beskrajno snažniji. Deo uspeha Gojin bakropis duguje tehnici akvatinte, čije je mogućnosti umetnik prvi iskoristio u potpunosti, iako je nije on izmislio (vidi tekst u okviru na str. 674).

Goja, po svemu sudeći naklonjen idejama Francuske revolucije, nije bio naklonjen španskom kralju koji se pridružio drugim vladarima u ratu protiv mlade Republike. Na dvoru je ipak bio vrlo cenjen i postavljen za dvorskog slikara 1799. godine. Napustio je, tada, rokoko način u korist neobaroknog, zasnovanog na majstorima kojima se najviše divio – Velaskezu i Rembrantu. Upravo taj neobarokni stil najavio je dolazak romantizma.

Porodica Karlosa IV (sl. 863), Gojin najveći kraljevski portret, smišljeni je odjek Velaskezove *Mlade plemkinje* (vidi sl. 759). Sva svita stigla je u posetu umetniku koji slika u jednoj od dvorskih galerija slika. Kao i u ranijem delu, tamna



863. Fransisko Goja. *Porodica Karlosa IV.* 1800. Ulje na platnu, 2,79 x 3,35 m. Prado, Madrid



864. Fransisko Goja. *Treći maj 1808.* (1814–1815). Ulje na platnu, 2,67 x 4,06 m. Prado, Madrid

slikarska platna vise iza grupe, a svetlost pada sa strane. Njeni suptilni prelivi potiču od Rembranta isto koliko i od Velaskeza. Potez četkice poseduje iskričavo bleskanje, koje se može takmičiti s onim na *Mladim plemkinjama.* Goja ne upotrebljava Davidov neoklasicizam u Karavađovom stilu, pa ipak njegova slika ima više zajedničkog s Davidom nego što bismo mogli pomisliti. Kao i David i on upražnjava stil obnove i, na svoj način, on je veran beskompromisnoj istini: neobarokom romantizma koristi se da raskrinka kraljevsku porodicu.

Psihološki, *Porodica Karlosa IV* gotovo je i suviše moderna. Nezaštićena oklopom uglađenih konvencija baroknog dvorskog portretisanja, unutrašnja bića ovih pojedinaca ogoljena su nemilosrdnom iskrenošću. Oni izgledaju kao skup duhova: uplašena deca, podbuli kralj i, s veštim ubodom zajedljivog humora, groteskno vulgarna kraljica u pozi Velaskezove princeze Margarite. (Obratite pažnju na levu ruku i pokret glave!) Kako je to moglo da prođe? Zar su članovi kraljevske porodice bili tako zasenjeni sjajno naslikanom odećom da nisu uspeli da shvate šta je Goja

Nove štamparske tehnike

U osamnaestom veku štamparske mogućnosti proširile su se za dve nove tehnike štampanja na pločama od bakra. Prva, akvatinta, bila je dopuna bakropisu. Smola u prahu rastopi se na ploči, što, posle uranjanja u rastvor kiseline, stvara sitnokrakelovan uzorak. Efekat je ravnomeran srednji ton, sličan laviranom crtežu. Druga, zvana mecotinta, primenjivala se gotovo isključivo na portretnim i drugim reproduktivnim grafikama. Ona se služi cilindričnim koritom sitnonazubljene površine što stvara baršunaste tonove sive i bogate crne boje.

Prva potpuno nova štamparska tehnika bila je litografija. Otkrio ju je Alojz Zenefelder nešto pre 1800. godine u Nemačkoj. To je najznačajnija grafička tehnika ravne štampe, odnosno štampanja s ravne površine. Koristeći se masnom kredom ili tušem, umetnik crta i slika na posebnom litografskom kamenu ili crtež preslikava s papira. (Koristile su se i ploče od metala, od cinka i od aluminijuma.) Pošto je crtež fiksiran u rastvoru kiseline, a površina oprana, valjkom nanosimo štamparsku boju koja se lepi za masni crtež, a odbija od vode. Otisak se dobija utrljavanjem u vlažni papir pod laganim pritiskom na kamen. Budući da litografija omogućava neograničen broj srazmerno jeftinih otisaka, od početka je tesno povezana s jeftinom štampom za široku upotrebu.



865. Ana-Lujza Žirode-Triozon. *Atalin pogreb.* 1808. Ulje na platnu, 1,67 x 2,10 m. Luvr, Pariz

napravio od njih? Goja ih je, sada to vidimo, naslikao onako kako sami sebe vide, istovremeno razotkrivajući istinu celom svetu.

Kad je Napoleonova vojska 1808. osvojila Španiju, Goja i mnogi drugi Španci ponadali su se da će osvajači doneti liberalne reforme koje su im toliko bile potrebne. Varvarsko ponašanje francuskih trupa srušilo je sve nade i izazvalo podjednako divlji otpor naroda. Mnoga Gojina dela nastala između 1810. i 1815. godine odražavaju to gorko iskustvo. Najveće je *Treći maj 1808.* (sl. 864), nastalo u znak sećanja na pogubljenje grupe madridskih građana. Ovde su žive boje, široki precizni potezi kičicom i dramatično noćno osvetljenje zanosnije neobarokni nego ikada. Slika ima svu emotivnu snagu religiozne umetnosti, samo što njeni mučenici umiru za slobodu, a ne za carstvo nebesko. Isto tako njihovi dželati nisu podanici Satane već političke tiranije: oni su stroj bezličnih automata, neosetljivi na beznađe i prkos svojih žrtava. Isti taj prizor bezbroj puta odigrao se u modernoj istoriji. S pronicljivošću genija, Goja je stvorio sliku koja će postati zastrašujući simbol našeg doba.

Posle Napoleonovog poraza ponovo uspostavljena španska monarhija donela je novi talas represije, a Goja se sve više povlačio u jedan svoj lični svet. Na kraju je, 1824, otišao u dobrovoljno izgnanstvo. Posle kratkog boravka u Parizu, nastanio se u Bordou, gde je i umro. Njegov uticaj na francuske neobarokne romantičarske slikare potvrdio se kod najvećeg od njih, Ežena Delakroaa (vidi str. 678–681), koji je rekao da bi savršeni stil bio spoj Mikelanđelove i Gojine umetnosti.

Francuska

ŽIRODE. Do 1795. neoklasicizam je već uveliko krenuo svojim smerom i ubrzano gubio čistotu i strogost. Tako je za nekoliko godina francusko romantičarsko slikarstvo izronilo iz redova primitivnog ogranka radionice Žak-Luja Davida. Ti neposlušni učenici još su pojednostavili njegov strogi neoklasicizam, okrećući se linearnom crtežu sa grčke i etrurske keramike i jednostavnom stilu italijanske rane renesanse. Istovremeno izbacili su njihov sadržaj, jer su više voleli teme emotivne nego intelektualne privlačnosti. Njihovi izvori nisu bili klasični pisci poput Horacija i Ovidija, već Biblija, Homer, Osijan (legendarni keltski bard čije su pesme mistifikacija Džejmsa Makfersona iz osamnaestog veka) i romantičarska književnost – sve što je uzbuđivalo njihovu maštu. Najsposobniji i istovremeno najradikalniji član grupe bila je Ana-Lujza Žirode-Triozon (1767–1824), čiji *Atalin pogreb* (sl. 865) poseduje sve oznake prepoznavanja primitivnog stila. Ne napuštajući zahtevnu veštinu svog učitelja, Ana-Lujza Žirode kompoziciju svodi na ritmičnu igru linija na površini slike, izdvajajući jednostavne oblike snažnim konturama, koje dodatno naglašava mestimičnim osvetljenjem. Prizor je uzet iz, širokom krugu omiljenog, romana *Atala ili Ljubav dva divljaka u pustinji* Fransoa-Renea de Šatobrijana, jednog od prvih romantičarskih pisaca i budućeg francuskog ministra spoljnih poslova. Nedovršen roman, objavljen u delovima 1801. godine, objedinjuje karakteristike klasične idile i ukus za egzotično s religioznom temom u doba preporoda rimokatoličke vere. Ove komponente su vrlo vidljive na platnu



866. Antoan-Žan Gro. *Napoleon kod Arkole.* 1796.
Ulje na platnu, 74,9 x 58,4 cm. Luvr, Pariz



867. Teodor Žeriko. *Oficir carske garde na konju.* 1812.
Ulje na platnu, 2,9 x 1,9 m. Luvr, Pariz

Ana-Lujze Žirode-Triozon, koje polaganje čedne mlade devojke u grob obrađuje kao pogreb hrišćanske mučenice. (Obratite pažnju na krst na brežuljku!) Ipak, za razliku od svetovnog mučeništva, koje je ovekovečio David u *Maraovoj smrti*, ova slika je počast emotivnosti. Ana-Lujza Žirode se služi sablasnom svetlošću da evocira tugaljivo raspoloženje, što i jeste njen pravi cilj.

GRO. Svojim sjajem i pustolovnim osvajanjima udaljenih krajeva sveta Napoleonova vladavina (koja je, s jednim prekidom, trajala od 1799. do 1815) pokrenula je uspon francuskog romantizma. David je postao vatreni bonapartista i naslikao je više velikih slika koje slave cara. Kao portretistu Napoleonovog mita, donekle su ga bacili u senku umetnici koji su bili njegovi učenici. Oni su osetili da je Davidov način previše ograničen i prihvatili su baroknu obnovu da bi dočarali uzbudljivost svog doba. Antoan-Žan Gro (1771–1835), Davidov najdraži učenik, pokazuje nam Napoleona kao dvadesetsedmogodišnjeg generala koji predvodi svoje čete u bitku kod Arkole u severnoj Italiji (sl. 866). Naslikana u Milanu, ubrzo posle niza pobeda koje su Francuzima donele Lombardijsku niziju, Gro prikazuje Napoleonovu čarobnu moć neodoljivog „čoveka sudbine" s romantičarskim oduševljenjem s kojim se David nikada ne bi mogao meriti.

Posle propasti Napoleonovog carstva, David je svoje poslednje godine proveo u izgnanstvu u Briselu, gde su mu važnija dela bila razigrani ljubavni prizori iz antičkih mitova i legendi, slikani u hladnom čulnom neomanirističkom duhu, kakav se začeo u Parizu. David je svoje učenike prebacio Grou, podstičući ga da se vrati neoklasičarskoj pravovernosti. Koliko god je Gro poštovao lekcije svog učitelja, njegovu osećajnu prirodu privlačile su barokne boje i dramatičnost. Ostao je razapet između svojih slikarskih nagona i akademskih načela. Zato nikad nije dostigao Davidov autoritet i završio je život samoubistvom.

ŽERIKO. Neobarokni smer, koji je u Francuskoj podstakao Gro, raspalio je maštu mnogih mlađih talentovanih umetnika. Glavni uzori Teodora Žerikoa (1791–1824), uz Groa, bili su Mikelanđelo i veliki barokni majstori. *Oficir carske garde na konju* (sl. 867), slika koju je Žeriko naslikao u 21. godini, odaje istu zamisao romantičnog heroja kao Groov *Napoleon kod Arkole* (sl. 866), samo u većim razmerama i s rubensovskom energijom. Za Žerikoa politika više nije imala snagu religije. Jedino što je on video u Napoleonovim bitkama bila je, romantičarima neodoljiva, jeza okrutnog čina. U stvari, preteče te sjajne figure jesu vojnici konjanici na Leonardovoj *Bici kod Angijarija* (vidi sl. 597); kao i Leonardove konjaničke figure, kad jahač postaje jedno sa svojom životinjom, čiju mahnitost deli. Žeriko, i sam strastveni jahač, kasnije se zainteresovao za engleske slikare životinja, kakav je bio Džordž Stabs (vidi str. 663–664).

Svoje najambicioznije delo *Splav „Meduze"* (sl. 868) Žeriko je slikao kao odgovor na politički skandal i modernu tragediju epskih razmera. *Meduza*, jedan državni brod, pretrpeo je brodolom pred zapadnoafričkom obalom, i potonuo je zajedno sa stotinama ljudi, od kojih se spasla samo šačica posle mnogo dana provedenih na improvizovanom splavu, koji su okrutni kapetan broda i njegovi oficiri prepustili talasima. Događaj je privukao Žerikoovu

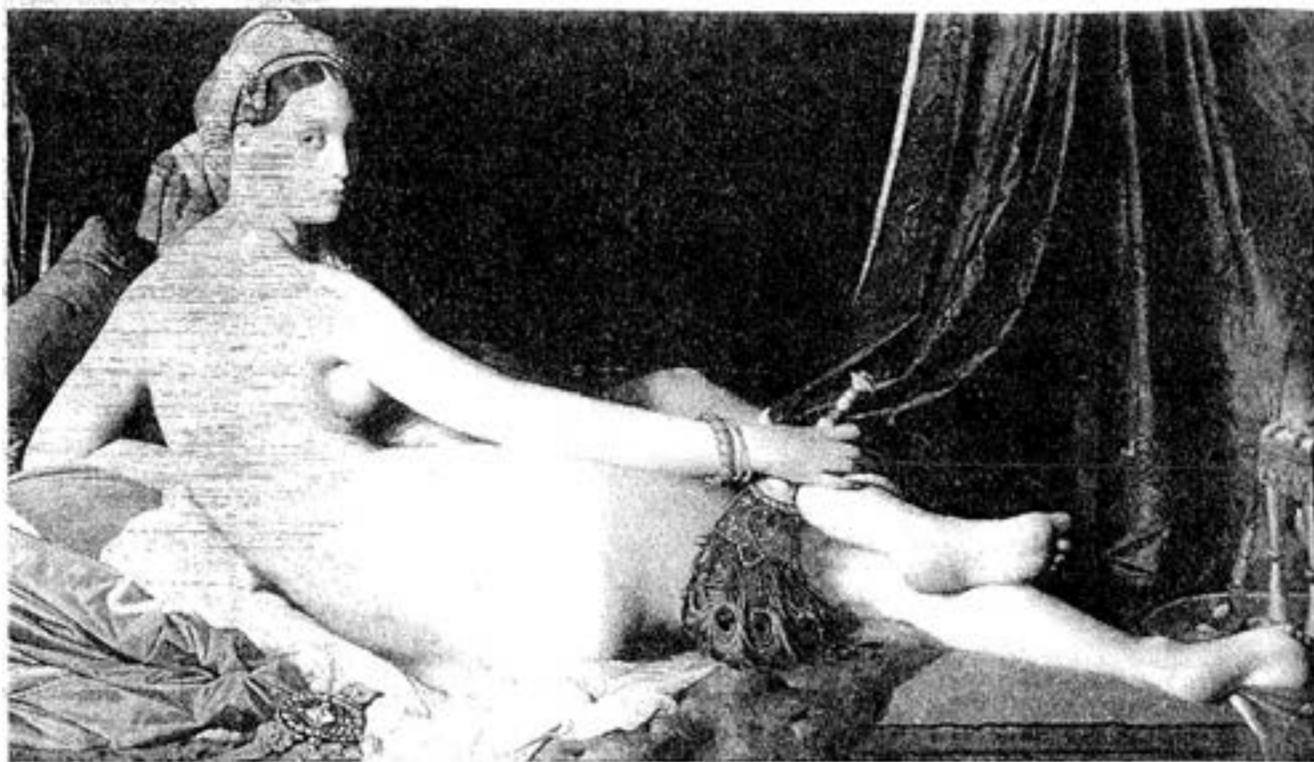
868. Teodor Žeriko. *Splav „Meduze"*. 1818/1819. Ulje na platnu, 4,9 x 7,16 m. Luvr, Pariz

pažnju jer je, kao i mnogi francuski liberali, bio protivnik monarhije, obnovljene posle Napoleona. Uložio je veliki napor nastojeći da postigne što veću verodostojnost. Razgovarao je s preživelima, dao da se izgradi model splava, čak je proučavao i leševe u policijskoj mrtvačnici. Ova potraga za beskompromisnom istinom slična je Davidovoj, a *Splav* je zaista zadivljujući zbog svojih snažno realističnih pojedinosti. Ipak, sve su te pripreme na kraju bile potčinjene duhu herojske drame koja gospodari platnom. Žeriko prikazuje uzbudljivi trenutak kada je prvi put sa splava primećen spasilački brod. Od ispruženih mrtvih tela i samrtnika u prvom planu, kompozicija raste dostižući vrhunac u grupi što pridržava crnca koji izbezumljeno maše, tako da je talasav pokret figura preživelih u skladu s plutanjem samog splava. Osećajući, možda, da bi ova tema „čoveka u borbi protiv stihije" mogla biti vrlo privlačna s druge strane Lamanša, gde je Kopli četrdeset godina pre toga naslikao *Votsona i ajkulu* (sl. 846), Žeriko je 1820. godine poneo monumentalno platno u Englesku i prikazao ga u više gradova.

Iz brojnih studija za *Splav „Meduze"* naučio je kako da istražuje ekstremna ljudska stanja, kojih raniji slikari jedva da su se i dotakli. Ne samo što je otišao u policijsku mrtvačnicu nego je odlazio i u parisku bolnicu za umobolne i tamo se sprijateljio s dr Žoržeom, pionirom moderne psihijatrije. Za njega je naslikao niz portreta pojedinih pacijenata da bi ilustrovao različite tipove duševnih poremećaja (kao na slici 869). Zamisao i obrada ovih uljanih skica po neposrednosti podseća na Fransa Halsa, ali Žerikoovo saosećanje sa subjektom prikazanim na slici njegovo delo



869. Teodor Žeriko. *Ludak*. 1821/1824. Ulje na platnu, 61 x 50,8 cm. Muzej lepih umetnosti, Gan, Belgija



870. Žan-Ogist-Dominik Engr. *Odaliska*. 1814. Ulje na platnu, 89,7 x 162 cm. Luvr, Pariz

čini upečatljivijim od *Veštice iz Harlema (Malle Babbe)* (vidi sl. 773). Ta sposobnost da žrtve duševne bolesti vidi kao sebi ravna ljudska bića, a ne kao proklete ili opčinjene izgnanike iz društva, jedan je od najplemenitijih plodova romantičarskog pokreta.

ENGR. Davidov plašt naposletku je ogrnuo njegov učenik Žan-Ogist-Dominik Engr (1780–1867). Premlad da učestvuje u političkim strastima Revolucije, Engr nikad nije bio oduševljeni bonapartista. Godine 1806. otišao je u Italiju i tamo ostao osamnaest godina, pa je uglavnom propustio nastajanje romantičarskog slikarstva u Francuskoj. Tako je posle povratka postao prvosveštenik davidovske tradicije, braneći je od napada mlađih umetnika. (Vidi Primarne izvore br. 80, str. 935.) Ono što je samo pola veka ranije bilo revolucionarni stil, sada se ukrutilo u dogmu, odobrenu od vlade i poduprtu težinom konzervativnog mnjenja.

Engra obično nazivaju neoklasičarem, a njegove protivnike romantičarima. U stvari, obe su te grane vidovi romantizma posle 1800. godine: neoklasična faza, sa Engrom kao poslednjim važnim predstavnikom, i neobarokna, koju je u Francuskoj prvi put najavio Groov *Napoleon kod Arkole*. Te dve faze izgledaju tako zavisne međusobno da bismo oba imena mogli da podvedemo pod isti smer. (Naziv „romantičarski klasicizam", što odgovara samo klasičnom taboru, nije bio šire prihvaćen.) Dve strane su naizgled obnovile staru prepirku između pristalica Pusena i rubenista (vidi str. 612). Prave pristalice Pusena nikad nisu do kraja praktikovali ono što su zastupali, a i Engrova gledišta bila su mnogo doktrinarnija od njegovih slika. Engr je uvek smatrao da je crtež iznad slikarstva, pa ipak, platna poput njegove *Odaliske* (sl. 870) otkrivaju izvanredno osećanje za boju. Umesto da jednostavno oboji svoj crtež, on ističe poput cvetnih latica nežne udove ove istočnjačke Venere (*odaliska* je turska reč za haremsku robinju) bleštavim nizom bogatih tonova i površina. Egzotična tema odiše čarima *Hiljadu i jedne noći* i svojstvena je pokretu romantizma. (Bila bi savršeno na mestu u Kraljevskom paviljonu u Brajtonu; vidi sl. 912) Uprkos Engrovom otvorenom obožavanju Rafaela, ovaj akt nikako ne označava klasični ideal lepote. Njegove izdužene proporcije, umrtvljen šarm i čudna mešavina hladnoće i čulnosti podsećaju nas pre na Parmiđanina (uporedi sl. 640). Istorijsko slikarstvo, prema Pusenovoj definiciji, bilo je Engrova životna težnja, ali je s njim imao velikih poteškoća, dok je slikanje portreta, za koje je tvrdio da ih ne voli, predstavljalo njegov najizrazitiji dar i najsigurniji izvor prihoda. Bio je u stvari poslednji veliki profesionalac na području kojim će ubrzo zagospodariti fotografija. Engrov *Luj Berten* (sl. 871) na prvi pogled izgleda kao svojevrsna „superfotografija", ali taj utisak vara. Upoređujući ga s prethodnim crtežom olovkom (sl. 872), shvatamo koliko interpretacije sadrži portret. Brz, siguran i precizan, crtež je remek-delo nepristrasnog posmatranja, ali slika daje portretisanom upečatljivu snagu karaktera. Berten je lagano nagnut ulevo, kaput mu je raskopčan da bi figuri dao veću težinu. Njegove snažne šake, koje su na crtežu samo naznačene, komponovane su tako da izraze gotovo lavovsku snagu. Engr dalje primenjuje neoklasicizam u karavađovskom maniru nasleđenom od Davida da bi uveo male promene svetla i isticanja na licu, istančano menjajući njegov izraz koji sada izražava zastrašujuću žestinu.

Među romantičarima samo je Engr mogao tako da objedini psihološku dubinu i fizičku tačnost. Njegovi sledbenici usredsredili su se samo na fizičku sličnost, uzalud se takmičeći s fotografskom kamerom. Neobarokni romantičari, za razliku od njih, do te mere su naglašavali psihološku stranu da su njihovi portreti postajali gotovo zabeleške ličnog emotivnog srodstva umetnika s modelom. Oni su često zanimljivi i uzbudljivi, ali to više nisu portreti u pravom smislu reči.



871. Žan-Ogist-Dominik Engr. *Luj Berten.* 1832.
Ulje na platnu, 116,8 x 95,3 cm. Luvr, Pariz



872. Žan-Ogist-Dominik Engr. *Luj Berten.* 1832.
Crtež olovkom. Luvr, Pariz



873. Ežen Delakroa.
Pokolj na Hiosu.
1822/1824.
Ulje na platnu,
4,2 x 3,5 m.
Luvr, Pariz



874. Ežen Delakroa. *Odaliska.* 1845/1850. Ulje na platnu, 37,3 x 46,5 cm. Muzej Ficvilijam, Kembridž, Engleska
Reprodukovano s dozvolom uprave muzeja Ficvilijam

DELAKROA. Godina 1824. bila je presudna za francusko slikarstvo. Žeriko je umro nesrećnim slučajem, na jahanju. Engr se vratio iz Italije u Francusku i doživeo svoj prvi javni uspeh. Prva pariska izložba dela engleskog romantičarskog slikara Džona Konstabla bila je otkrovenje za mnoge francuske slikare (vidi str. 667–670). *Pokolj na Hiosu* (sl. 873) učinio je Ežena Delakroa najvećim među neobaroknim slikarima romantizma. Obožavalac i Groa i Žerikoa, Delakroa (1798–1863), već je više godina izlagao, ali se pročuo tek slikom *Pokolj.* Konzervativci su je nazvali „pokoljem slikarstva", dok su je drugi oduševljeno pozdravljali. U idućih četvrt veka Delakroa i Engr bili su osvedočeni protivnici, a njihova suprotnost u sklonostima, pothranjivana od pristrasnih kritičara, gospodarila je pariskom umetničkom scenom. (Vidi Primarne izvore br. 81, str. 935.)

Kao i *Splav „Meduze"* i *Pokolj na Hiosu* bio je nadahnut istinitim događajem – ratom Grka za nezavisnost od Turaka, koji je izazivao simpatije širom Zapadne Evrope. (Pun naziv slike je *Pokolj na Hiosu: grčke porodice u iščekivanju smrti ili ropstva.*) Delakroa je, međutim, više težio božjoj pravdi nego da prikaže stvarni događaj. U tome se u iznenađujućoj meri oslonio na likovnu tradiciju, jer je stvorio prizor jednako brutalan kao što je *Otmica Sabinjanki* Nikole Pusena (up. sl. 794). Prizor je obrađen kao svojevrsno svetovno mučeništvo, što nam je već poznato iz *Smrti generala Vulfa* Bendžamina Vesta (sl. 845). Samo su sada žrtve bezimene kao i one na *Splavu „Meduze".*

Ti su izvori pomešani u opojnu mešavinu čulnosti i svireposti, ali Delakroa, međutim, ne uspeva da potpuno



875. Ežen Delakroa. *Polaganje Hrista u grob.* 1848. Ulje na platnu, 162,6 x 132,1 cm. Muzej likovnih umetnosti, Boston
Poklon prilog u spomen na Martina Brimera

odagna naše sumnje. Dok uživamo u sjajnoj raskoši slike, ne možemo da prihvatimo njen ljudski utisak kao potpuno autentičan. Umesto toga, ona na nas deluje potpuno isto kao *Brod s robljem* Dž. M. V. Tarnera (vid sl. 890). Jedan od razloga možda je nepovezanost prvog plana s dramatičnim kontrastima svetlosti i senke, kao i blistavo prostranstvo pejzaža u pozadini. Pričalo se da je Delakroa požurio da preradi deo pozadine kad je video Konstablova *Kola sa senom* (vidi sl. 888). Prvobitno je pozadina *Pokolja* verovatno više ličila na pozadinu Žerikoovog *Oficira carske garde na konju* (sl. 867), a i turski konjanik veoma podseća na jahača s te slike.

Simpatije Ežena Delakroa prema Grcima nisu ga sprečavale da deli oduševljenje ostalih romantičara i za Bliski istok. Bio je očaran jednom posetom Severnoj Africi 1832. godine, jer je tamo otkrio živu sliku snažne, viteške i živopisne prošlosti kakvu je oživljavala književnost romantizma. Skice s tog putovanja dale su mu teme do kraja života: haremske odaje, ulični prizori, lov na lavove. Zanimljivo je uporediti njegovu *Odalisku* (sl. 874) sa Engrovom (sl. 870). Zvučni kolorit i snažni fluidni potezi kičicom pokazuju da je Delakroa bio rubensovac prvog reda. U svojoj verziji i Engr, takođe, veliča egzotični svet Bliskog istoka – stran, zavodljiv i nasilan – ali s tako različitim efektom! U pozi odmora još puna zanosa, *Odaliska* Ežena Delakroa – upravo suprotno od Engrovog ideala – odiše strasnom predanošću i animalnom vitalnošću.

Polaganje Hrista u grob (sl. 875) naslikano 1848. označava prekretnicu u slikarstvu Ežena Delakroa. Ova slika ima novu veličinu i dah gotovo klasične suzdržanosti. Promena je možda posledica rada na dekorativnom ciklusu koji je Delakroa slikao u nekoliko prethodnih godina u Burbonskoj palati, a koji je obnovio slikarev dodir s tradicijom zapadne umetnosti. Ne napuštajući ranije teme, njegova dela sada pokazuju naklonost prema književnim i biblijskim temama. Ovo se može posmatrati kao deo krize tradicije koja je zahvatila francusku umetnost od 1848. godine kada se svuda u vazduhu osećala revolucija. Na Delakroa su, zajedno sa Engrom, sada gledali kao na poslednjeg velikog predstavnika glavne struje evropskog slikarstva. Kao što je kritičar Šarl Bodler napisao 1846. u svom Salonu: „Delakroa je... naslednik velike tradicije... Ali oduzmi Delakroa i veliki će se lanac istorije prekinuti i pasti na tlo. Istina je da je velika tradicija izgubljena, a da nova još nije uspostavljena." *Polaganje Hrista u grob* omogućuje da se nasluti svest Ežena Delakroa o njegovom novom položaju. Na slici se mešaju odjeci Ticijana i Rubensa s plemenitošću Pusena, stvarajući zaista dirljiv religiozni prizor, što je retko dostignuto u umetnosti devetnaestog veka.

DOMIJE. Kasnija dela Ežena Delakroa odražavaju pristup koji će najzad odvesti romantičarski pokret u propast: njegovo sve veće udaljavanje od savremenog života. Istorija, književnost, Biblija i Bliski istok, bila su područja uobrazilje u kojima je Delakroa tražio utočište od trzavica industrijske revolucije. Ima ironije u tome što je Onore Domije (1808–1879), jedan od malobrojnih romantičarskih umetnika koji nisu uzmicali pred stvarnošću, u svoje doba kao slikar ostao praktično nepoznat. On se opredelio za slikanje oko 1840.



876. Onore Domije. *Ovoga možemo mirno da pustimo na slobodu!* 1834. Litografija

godine, ali nije našao publiku za svoja dela. Ohrabrivalo ga je samo nekoliko prijatelja i oni su mu godinu dana pred smrt priredili prvu samostalnu izložbu. Njegove slike su imale vrlo malo uticaja sve do posle njegove smrti. Kao zajedljiv politički karikaturista, Domije je veći deo svog radnog veka davao satirične crteže kao priloge različitim pariskim nedeljnim listovima. Gotovo sve Domijeove karikature bile su litografije (vidi okvir na str. 674).

Iako Domijea ponekad zovu realistom, njegova dela potpuno pripadaju romantizmu. Čiste konture i sistematsko senčenje unakrsnom šrafurom na Domijeovim ranim karikaturama (sl. 876) pokazuju njegovo konzervativno školovanje. Međutim, ubrzo je razvio smeliji i ličniji crtački stil, a njegove slike nastale između 1850. i 1860. odražavaju pun slikarski domašaj neobaroka. Teme slika su raznovrsne. Mnoge sadrže prizore iz svakodnevnog gradskog života kao i na njegovim karikaturama, samo sada viđene slikarskim, a ne satiričarskim, okom. U *Vagonu treće klase* (sl. 877) Domijeovi oblici odražavaju jedrost Mileovih (up. sl 882), ali su naslikani tako slobodno da su sigurno morali izgledati sirovo i „nedovršeno", čak i po Delakroaovim merilima. Pa ipak, njihova snaga proizlazi upravo iz te slobode. Domijea manje interesuje opipljiva površina stvarnosti, a više emocionalni smisao iza pojava. Na slici *Vagonu treće klase* on je uhvatio tipično moderno ljudsko stanje: „usamljenu gomilu". Tom svetu zajedničko je jedino putovanje u železničkom vagonu. Iako zbijeni, oni jedan drugog ne primećuju, i svako je sam sa svojim mislima. Domije istražuje to stanje ulazeći u ljudsku prirodu sa širinom ljudskog saosećanja dostojnom Rembranta, čijim se delima divio. Njegovo osećanje za dostojanstvo siromašnih takođe podseća na Luja le Nena, koga su francuski kritičari u to vreme ponovo otkrili. Starica na Le Nenovoj *Seljačkoj porodici* (sl. 792, levo) zaista izgleda kao direktan predak centralne figure na slici *Vagon treće klase.*

Ostale Domijeove slike obrađuju teme karakterističnije za romantizam. Mnogobrojna platna i crteži o pustolovinama Don Kihota, junaka Servantesovog romana iz šesnaestog veka, pokazuju koliko ga je ova tema snažno privlačila.



877. Onore Domije. *Vagon treće klase.* Oko 1862. Ulje na platnu, 65,4 x 90,2 cm.
Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zaostavština gde Havmajer, 1929. Kolekcija H. O. Havmajer



878. Onore Domije. *Don Kihot napada vetrenjače.*
Oko 1866. Ulje na platnu, 56,5 x 83,7 cm.
Kolekcija g. Čarlsa S. Pejsona, Njujork

Visoki vitez lutalica, koji uzaludno pokušava da oživotvori svoj san o plemenitim podvizima, i Sančo Pansa, zdepasti materijalista, za Domijea su, čini se, oličavali tragični sukob u ljudskoj prirodi koji zauvek suprotstavlja dušu telu, a idealne težnje surovoj stvarnosti. Na slici *Don Kihot napada vetrenjače* (sl. 878) ta suprotnost snažno je izražena. Na podnevnoj vrućini smešni junak ustremljuje se na nevidljiv udaljeni cilj, dok Pansa, kao pravo oličenje očajanja, nemoćno krši ruke. U poređenju sa skulpturalnom jednostavnošću Domijeovih oblika i slobodom izraza njegove slikarske četkice, umetnost Ežena Delakroa izgleda gotovo konvencionalna.

Francusko slikarstvo pejzaža

Zahvaljujući kultu prirode, pejzaž – pejzažno slikarstvo – postalo je najizrazitiji oblik umetnosti romantizma. Romantičari su verovali da se božji zakon može tumačiti iz prirode. Iako je izrasla iz prosvetiteljstva, njihova vera, zvana *panteizam*, nije se zasnivala na razumu, već na sopstvenom iskustvu i oslanjanju na osećanja, a ne na svest, što je te pouke činilo još upečatljivijim. Da bi izrazili osećanja nadahnuta prirodom, romantičari su težili što vernijem prenošenju pejzaža na sliku, nasuprot neoklasicistima, koji su pejzaž podvrgavali propisanim idejama lepote i povezivali ga sa istorijskim temama. Istovremeno romantičari su se osećali slobodnim da prilagode prirodu kao sredstvo dočaravanja uzvišenih stanja duha zahtevima mašte, jedinog merila koje su priznavali. Pejzaž je nadahnjivao romantičare tako uzvišenim strastima da su samo u delima najvećih majstora istorijskog slikarstva ljudi kao pokretači zbivanja snagom bili dorasli prirodi. Zato romantičarskii pejzaž leži izvan opisnog i osećajnog dometa osamnaestog veka.

KORO. Prvi i neporecivo najveći francuski romantičarski slikar pejzaža bio je Kamij Koro (1796–1875). Godine 1825. otišao je na dve godine u Italiju i istraživao predele u okolini Rima, kao i Klod Loren u svojim poznim danima. Ono što je Klod Loren zabeležio na svojim crtežima – svojstvo određenog mesta u određeno vreme – to je Koro učinio na slikama, malim platnima izrađenim na licu mesta za otprilike jedan sat (sl. 879). Veličinom i zaustavljanjem trenutka, ove na brzinu izvedene slike slične su Konstablovim uljanim skicama (vidi sl. 887), ali one potiču iz različitih tradicija. Ako je

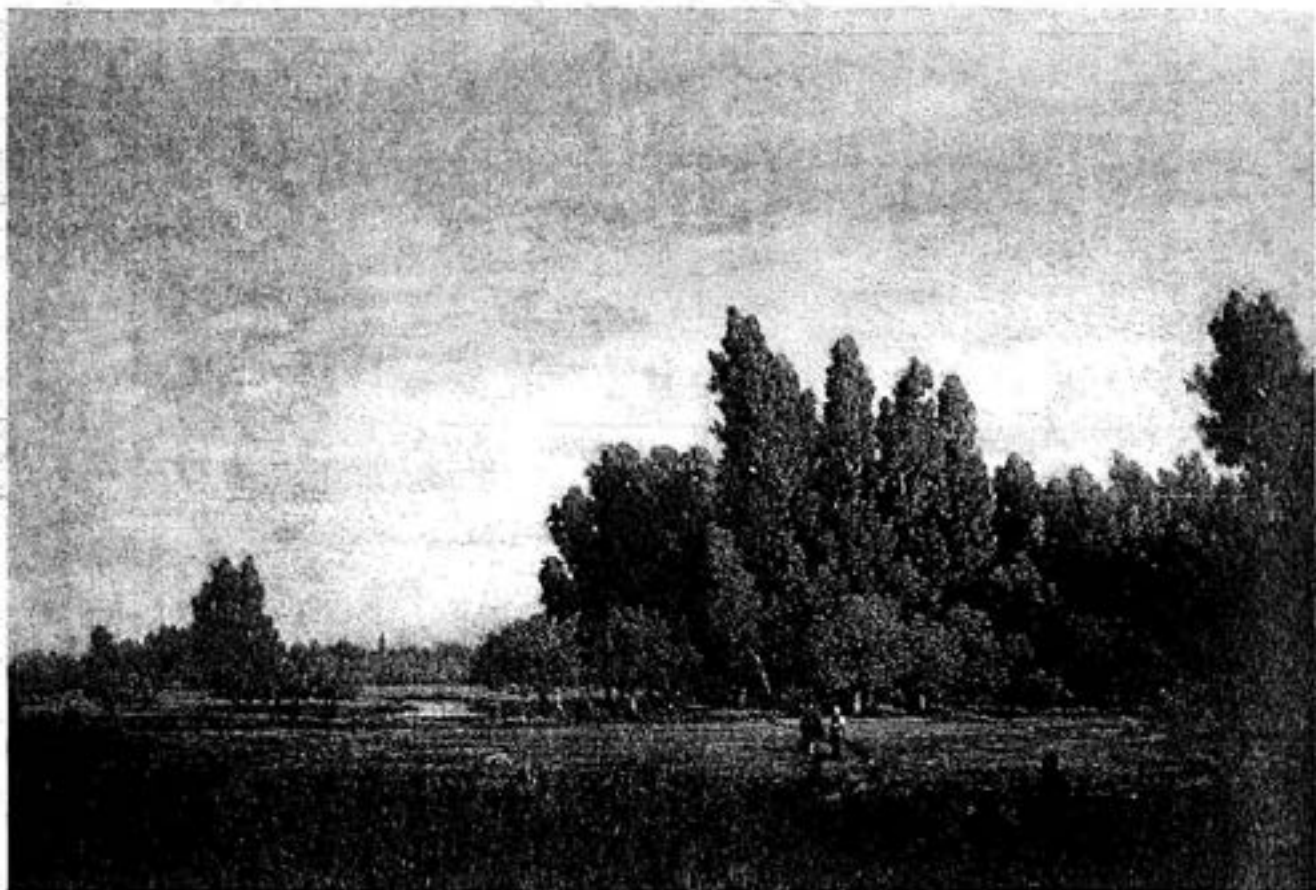


879. Kamij Koro. *Pogled na Rim: most i tvrđava Sant Anđelo s kupolom Sv. Petra.* 1826/1827. Ulje na papiru nategnutom na platno, 22 x 38 cm. Muzej likovnih umetnosti, San Francisko
Kupovinom muzeja, fond Arčera M. Hantingtona

880. Kamij Koro. *Jutro: igra nimfi.* 1850. Ulje na platnu, 97,1 x 130 cm. Muzej Orsej, Pariz

Konstablovo shvatanje prirode, koje naglašava nebo kao „glavno čulo osećanja", izvedeno iz holandskih pejzaža sedamnaestog veka, Koroov nagon za arhitektonskom jasnoćom i stabilnošću podseća na Pusena i Kloda Lorena. Ipak, i on insistira na „istini trenutka". Njegovo tačno zapažanje i spremnost da uhvati svaki prizor koji ga privuče na njegovim izletima pokazuju istu privrženost neposrednom vizuelnom doživljaju, kakvu nalazimo kod Konstabla. I neoklasicisti su slikali uljane skice u prirodi. No za razliku od njih, Koro ih nije pretvarao u idealizovane pastoralne prizore. Njegova spremnost da ih prihvati kao samostalna umetnička dela nepogrešivo ga svrstava među romantičare.

Po povratku sa svog drugog boravka u Italiji 1834. godine, Koro je počeo da slika istorijske pejzaže koji po



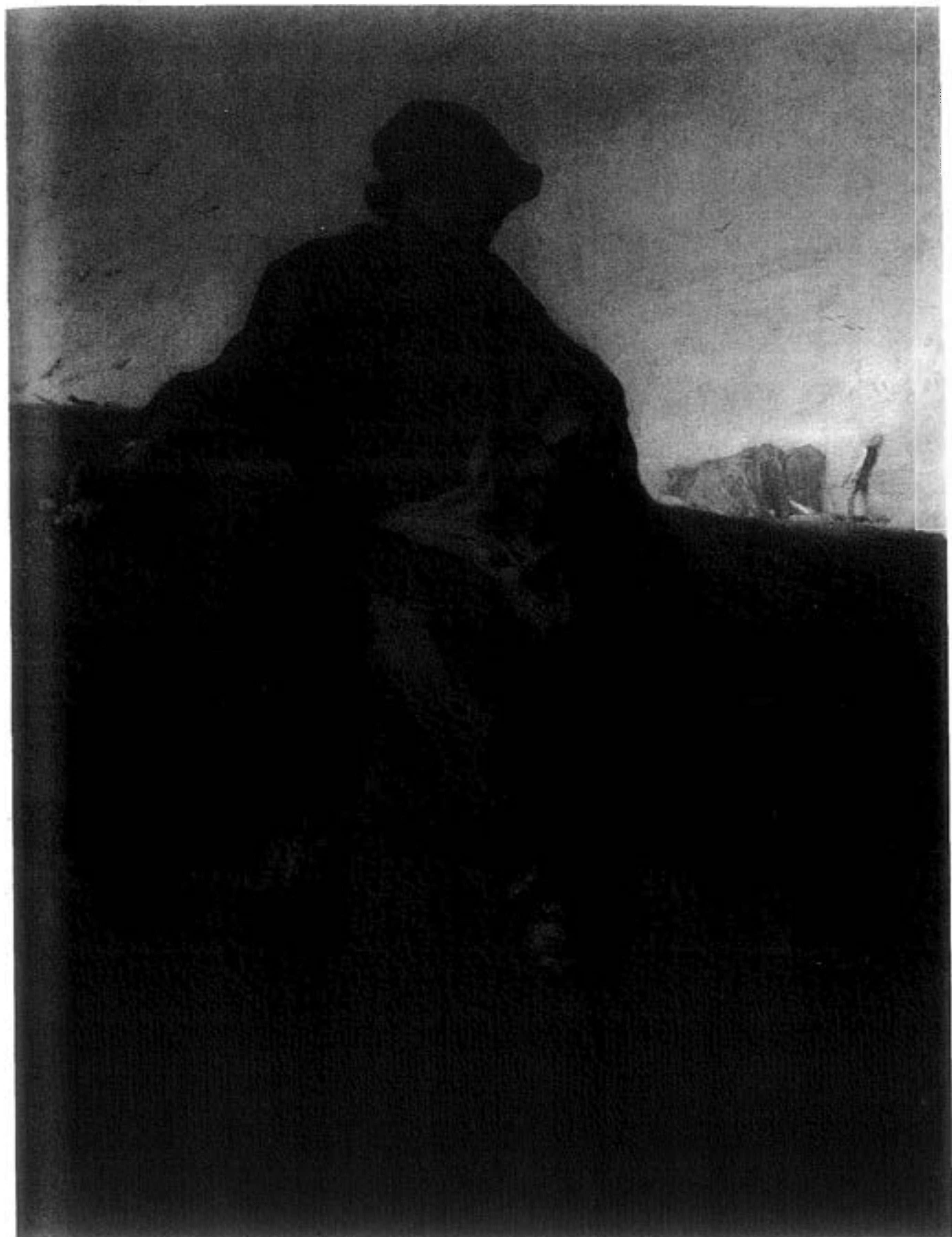
881. Teodor Ruso. *Livada oivičena drvećem.* Između 1840. i 1845.
Ulje na drvetu, 41,6 x 61,9 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Zaostavština Roberta Grejama Dana 1911.

eklektičkoj modi jedne uz druge postavljaju stilistička i topografska obeležja Italije i severa. Ali u četrdesetim godinama devetnaestog veka on je postepeno razvio jedinstveni stil koji se u svom dovršenom obliku pojavljuje na slici *Jutro: igra nimfi* (sl. 880). Slika je s pravom nazvana uspomenom iz pozorišta, naročito iz – u Parizu tradicionalnih – baleta koje je imao običaj da skicira. U njima je sa slikarstvom našao spoj osećanja koja su mu pružala nadahnuće u radu. Pejzaž doseže novo jedinstvo figura i njihovog okruženja. Srebrnkasta svetlost stvara kao velom zastrtu atmosferu koja obavija oblike i daje slici neuhvatljivu atmosferu poput Pusenovih kasnih dela (vidi sl. 795). Na taj način Koro miri romantičarska osećanja i klasični sadržaj.

Jutro: igra nimfi izdanak je krize tradicije francuske umetnosti i intimne krize autora: dok je slikao, Koro se sa upadljivom teskobom približavao starosti, a u Pusenu je otkrio blizak duh opterećen sličnim strahovima. Tako mu je upravo lični razvoj omogućio da razreši tajnu kasnog Pusena kao i da nauči da prirodu tumači na duboko poetičan način.

RUSO. Koroova rana vernost prirodi bila je važan uzor *barbizonskoj školi,* iako joj on faktički nije pripadao. Ova grupa mlađih slikara okupljenih oko Teodora Rusoa (1812–1867) nastanila se u selu Barbizonu na rubu šume Fontenblo u blizini Pariza da tamo slikaju pejzaže i scene iz seoskog života. Međutim, opčinjeni Konstablom, čije je delo bilo izloženo u Parizu 1824. godine, ugledali su se na pejzaže severnjačkog baroka kao na alternativu neoklasične tradicije. Iz Rojsdalovog primera (sl. 783) Ruso je naučio kako da svojim okorelim oblicima i kvrgavom drveću udahne osećanje unutrašnjeg života, ali su mu sati samotnog razmišljanja u šumi Fontenblo omogućili da prodre u tajne prirode. *Livada oivičena drvećem* (sl. 881) izvanredno predstavlja njegove pejzaže ispunjene jednostavnim obožavanjem, koje na zadivljujući način ponavlja geslo romantičara – iskrenost.

MILE. Žan-Fransoa Mile (1814–1875) postao je član barbizonske škole 1848, godine kada je revolucija protutnjala Francuskom i Evropom. Iako nije bio radikal, liberalni kritičari veličali su njegovog *Sejača* (sl. 882) jer je bio prava suprotnost neoklasičnim istorijskim slikama, čiji je vrednosni sistem ozakonio vladajući poredak. Mileov arhetipski lik u svakom slučaju poseduje samosvest klasičnog ukusa koji odražava njegovo divljenje prema Pusenu. Razliven u zamućenom vazduhu, ovaj „junak ratarstva" bezvremeni je simbol neprestanog tegobnog rada, što umetnik vidi kao seljakovu neumitnu sudbinu. (Da li je Mile mogao poznavati dirljivog sejača s predstave meseca oktobra u Molitveniku vojvode od Berija? Uporedi sl. 522!) Ima ironije u tome što je slika u stvari spomenik seoskom načinu života koji je ubrzano iščezavao pod pritiskom industrijske revolucije. Upravo se zbog toga seljak pojavljuje kao odlikovana žrtva svih zala koja se rađaju iz ere mašina.



882. Žan-Fransoa Mile. *Sejač*. Oko 1850. Ulje na platnu, 101,6 x 82,6 cm. Muzej likovnih umetnosti, Boston
Poklon Kvinsi Adams Šo, uručio Kvinsi A. Šo Ml. i gđa Marion Šo-Hoton



883. Roza Boner. *Oranje u Niverneu.* 1849. Ulje na platnu, 1,75 x 2,64 m. Muzej Orsej, Pariz

BONER. Barbizonska škola uglavnom se zalagala za povratak prirodi kao bekstvo od društvenih zala koja prate industrijalizaciju i urbanizaciju. Uprkos njihovom konzervativnom pogledu na svet, narodna revolucija 1848. godine izdigla je ove umetnike do novog istaknutog mesta u francuskoj umetnosti. Iste godine Roza Boner (1822–1898), umetnica koja je takođe slikala u prirodi, primila je od francuske vlade porudžbinu koja joj je donela prvi veliki uspeh i pomogla da se nametne kao vodeći slikar animalista i, naposletku, kao najslavnija slikarka svog doba. (Vidi Primarne izvore br. 82, str. 936.) Sliku *Oranje u Niverneu* (sl. 883) izložila je iduće godine, posle zime provedene u izradi studija rađenih u prirodi. Tema jedinstva čoveka i prirode već je bila poznata i po „seoskim romanima" književnice Žorž Sand. Slika Roze Boner bliska je po duhu Mileovom obožavanju seoskog života, ali je i ovde, kao i u svim drugim njenim delima, stvarna tema slike životinja u prirodi. Ona slika životinje s uverljivim naturalizmom, zbog čega je kasnije svrstana među najuticajnije realiste.

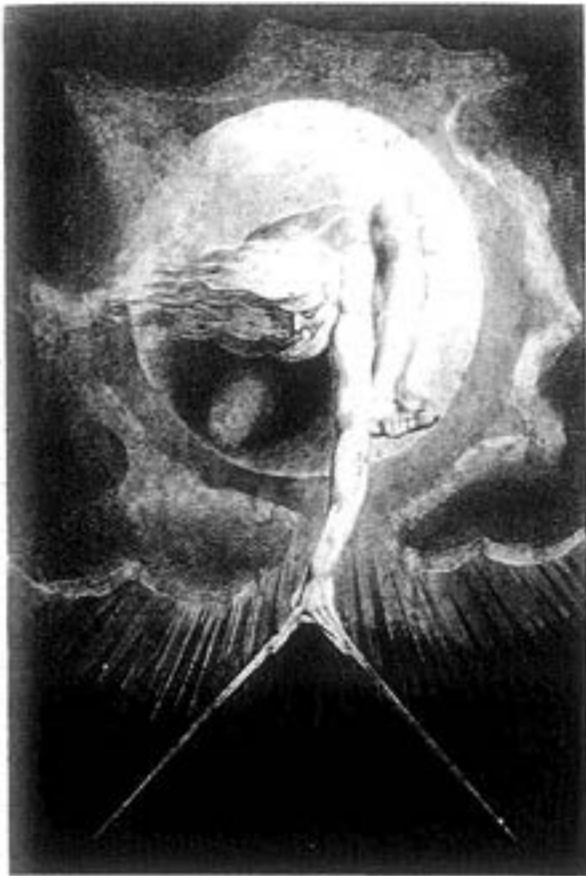
Engleska

FISLI. Engleska je u negovanju romantizma bila oprezna u istoj meri kao i u promovisanju neoklasicizma. Jedan od njegovih prvih predstavnika, Johan Hajnrih Fisli (1741–1825), bio je savremenik Vesta i Koplija. Taj slikar, po rođenju Švajcarac (pravo ime bilo mu je Füsli) bio je vrlo uticajan u svoje vreme, zahvaljujući više svojoj pustolovnoj i snažnoj prirodi nego vrednosti svojih dela. Zamonašio se u dvadesetoj godini, a do 1764. već je bio napustio crkvu i otišao u London u potrazi za slobodom. Na Renoldsovu inicijativu, 1770. godinu proveo je u Rimu. Tamo se susreo s Gavinom Hamiltonom, ali svoj stil zasnovao je na Mikelanđelu i maniristima, a ne na Pusenu i antici. Nemački poznanik iz tog vremena opisao ga je kao „preteranog u svemu, Šekspirovog slikara". Šekspir i Mikelanđelo zaista su bili njegovi bogovi blizanci. On je čak zamišljao Sikstinsku kapelu s Mikelanđelovim figurama prerušenim u Šekspirove junake, gde bi uzvišeno bilo zajednički imenilac „klasičnog" i „gotičkog" romantizma. Takvo stapanje obeležava Fislija kao prelaznu pojavu. On je prihvatio većinu onih istih neoklasičnih teorija koje su prihvatali i Renolds, Vest i Kaufman, ali je njihova pravila izvitoperio do potpunog sloma.



884. Johan Hajnrih Fisli. *Košmar.* Oko 1790. Ulje na platnu, 74,9 x 64,1 cm. Geteov muzej, Frankfurt

To vidimo u *Košmaru* (sl. 884). Više maniristička nego mikelanđelovska, usnula žena je neoklasična. Iskeženi đavo i



885. Vilijam Blejk. *Prauzrok stvari – Bog*, naslovna ilustracija knjige *Evropa – proročanstvo*. 1794. Ecovani reljef u metalu u tehnici oforta, obojen rukom, 23,2 x 16,8 cm.
Kongresna biblioteka, Vašington
Kolekcija Lesinga Dž. Rozenvalda



886. Tadeo Cukaro. *Preobraćenje sv. Pavla* (detalj). Oko 1555. Ulje na platnu. Galerija Dorija Pamfili, Rim

svetleći konj dolaze, međutim, iz sveta srednjovekovnog folklora kojim vladaju demoni, dok nas rembrantovska svetlost podseća na Renoldsa (up. sl. 828). Romantičarska potraga za užasavajućim iskustvima ne vodi ovde do telesnog nasilja već do mračnih dubina uma. Kakav je bio nastanak *Košmara*? Noćne more često imaju jake erotske konotacije, ponekad sasvim otvoreno izražene, a ponekad skrivene iza različitih zastora. Znamo da je, prvobitno, Fisli temu zamislio ubrzo nakon povratka iz Italije, kada se beznadežno zaljubio u prijateljevu nećaku koja se ubrzo udala za nekog trgovca, na veliku umetnikovu žalost. Na slici vidimo odraz njegove „devojke iz snova", s demonom na mestu umetnika, dok dobro poznati erotski simbol, konj, sve to posmatra.

BLEJK. Kasnije se u Londonu Fisli sprijateljio s pesnikom i slikarom čak i veće stvaralačke snage i neobičnijim od njega samog, Vilijamom Blejkom (1757–1827). Usamljenik i vizionar, Blejk je opremao i izdavao svoje knjige pesama, gravirajući tekst i rukom bojeći ilustracije. Iako nikad nije napustio Englesku, preuzeo je širok repertoar mikelanđelovskih i manirističkih motiva s grafika pod Fislijevim uticajem. On je, takođe, podstakao i ogromno divljenje za srednji vek, a u novom oživljavanju predrenesansnih oblika dospeo je dalje nego ijedan drugi romantičar. (Njegove knjige trebalo je da budu naslednice iluminiranih rukopisa.)

Sve ovo nalazimo u Blejkovom čuvenom *Prauzroku stvari* (sl. 885). Figura muškarca u oštrom skraćenju, smeštena u krug svetlosti, izvedena je iz manirističkih izvora (vidi sl. 886), dok simboličan šestar dolazi iz srednjovekovnih prikaza Gospoda kao graditelja sveta. S ovim prethodnicima očekivali bismo da *Prauzrok stvari* zaista označava svemogućeg Boga, ali u Blejkovoj ezoteričnoj mitologiji verovatnije je da on predstavlja moć razuma. Pesnik ga je shvatao kao nešto krajnje razorno jer guši viziju i nadahnuće. Za Blejka je jedino važno bilo „unutrašnje oko" i on nije osećao potrebu da posmatra vidljivi svet oko sebe.

Englesko slikarstvo pejzaža

KONSTABL. Englesko slikarstvo dostiglo je svoj najpotpuniji izraz u pejzažima, a ne u narativnim prizorima. U osamnaestom veku slike pejzaža najvećim su delom bile vežbe imaginacije koje su se upravljale prema severnjačkim i italijanskim primerima. Džon Konstabl (1776–1837) divio se Rojsdalu i Klodu Lorenu, ali se žustro protivio svim uzletima mašte. Verovao je da slikarstvo pejzaža mora biti zasnovano na činjenicama. Ono bi moralo da ima za cilj „otelovljenje čistog poimanja prirodnih pojava". U tu svrhu naslikao je bezbroj uljanih skica u prirodi. To nisu bile prve takve studije, ali je on više od svojih prethodnika bio zaokupljen neopipljivim svojstvima – stanjem neba, svetlosti i atmosfere – a ne konkretnim pojedinostima prizora. Često, kao na slici *Hempstedska pustara* (sl. 887), zemlja služi samo kao pozadina za stalno promenljivu dramu na



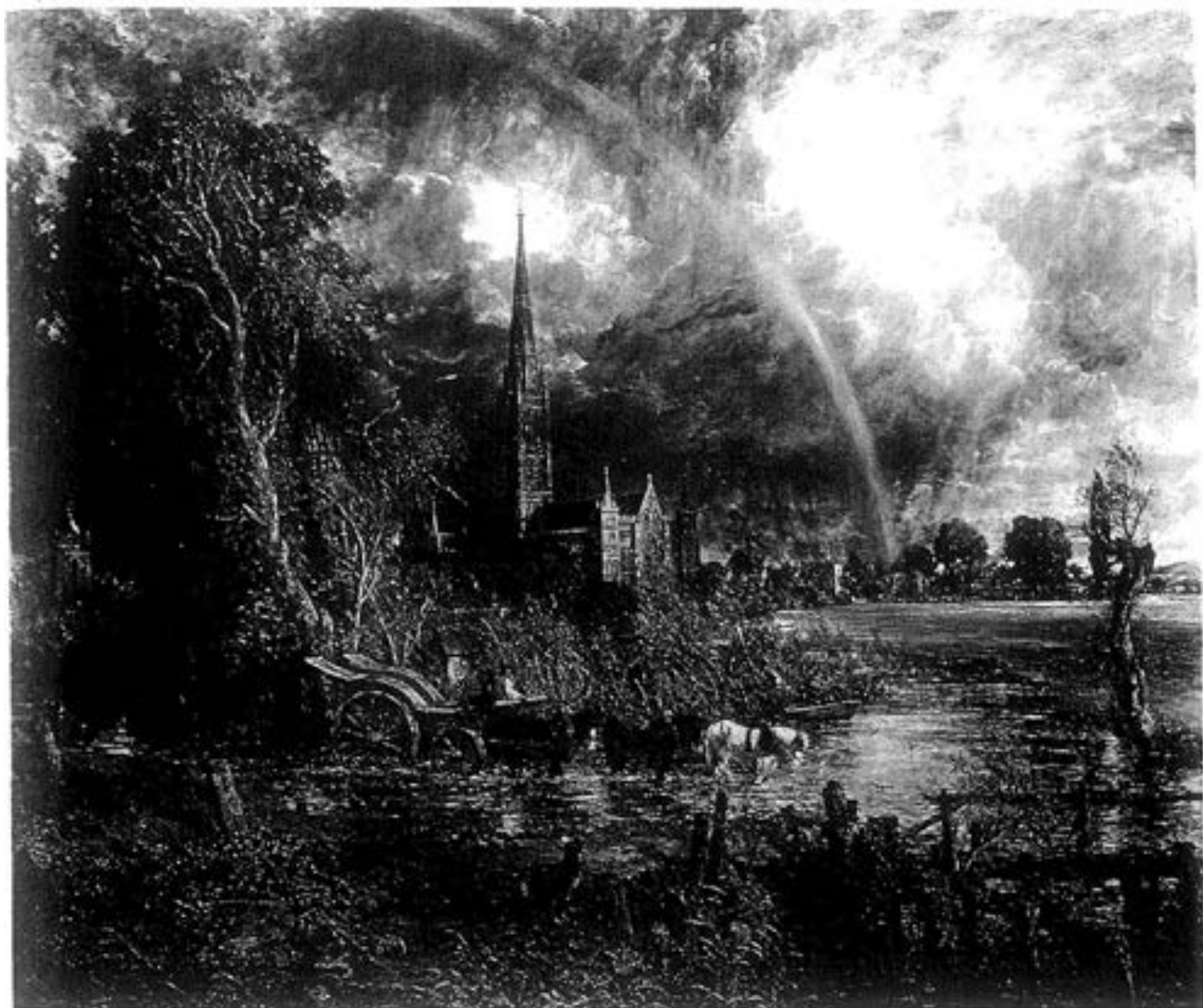
887. Džon Konstabl. *Hempstedska pustara,* 1821. Uljana skica na papiru nategnutom na platno, 25,3 x 30,5 cm. Gradska umetnička galerija, Mančester



888. Džon Konstabl. *Kola sa senom,* 1821. Ulje na platnu, 1,3 x 1,85 m. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću Upravnog odbora

nebu koja se zbiva iznad nje, a koju je on proučavao s tačnošću meteorologa, da bi što bolje uhvatio beskrajnu raznolikost. U težnji da zabeleži te trenutne utiske, došao je do slikarske tehnike koja je bila isto tako široka, slobodna, i lična, kao što su Kazensovi „pejzaži od mrlja", mada je njegova polazna tačka bila upravo suprotna.

Sve Konstablove slike prikazuju dobro poznate prizore engleskih predela. On je kasnije tvrdio da ga je predeo u okolini rodne doline reke Stur učinio slikarom. (Vidi Primarne izvore br. 83, str. 936.) Iako je konačne verzije slikao u ateljeu, pripremao ih je praveći studije u ulju na osnovu skica iz prirode. Nebo je za njega bilo „osnovni



889. Džon Konstabl. *Katedrala u Solzberiju gledana s livade,* 1829–1834. Ulje na platnu, 151,8 x 189,9 cm. Privatna kolekcija, iznajmljeno Nacionalnoj galeriji, London

ton, ogledna skala i glavno čulo osećanja", kao ogledalo neodoljivih sila tako dragih romantičarskom shvatanju prirode. Na slici *Kola sa senom* (sl 888), naslikanoj iste godine kada i *Hempstedska pustara,* ugrabio je posebno sjajan trenutak: silinu vetra, bogatstvo sunčeve svetlosti i pružanje oblaka nad prostranim pejzažom. I zemlja i nebo postaju oruđa osećanja ispunjena umetnikovom poetskom senzibilnošću. Istovremeno, ta monumentalna kompozicija poseduje prisnost koja otkriva Konstablovu duboku ljubav prema pejzažu. Ova nova, lična crta posebno je romantičarska. Budući da je Konstabl naslikao predeo s takvim uverenjem, prizor vidimo njegovim očima i verujemo mu, iako u prirodi možda i nije izgledao baš tako.

Konstablovo delo doživelo je dramatičnu promenu 1829. Duboko pogođen smrću svoje supruge prethodne godine, podlegao je mračnim raspoloženjima. *Katedrala u Solzberiju gledana s livade* (sl. 889), koju je započeo tog leta, traje kao njegovo najličnije svedočanstvo. Kada je, dve godine kasnije, platno izloženo, dodao je devet stihova iz *Godišnjih doba* pesnika Džejmsa Tomsona iz osamnaestog veka, koji otkrivaju značenje slike: duga je simbol nade posle oluje koja se digla u trenutku smrti mlade Amelije u rukama njenog ljubljenog Seladona. Iako se u ovom pejzažu ponekad tragalo za političkom pozadinom, on nesumnjivo ima autobiografsko značenje. Levo od velikog jasena, simbola života, nalazi se kenotaf, a desno velika crkva, jedna od njegovih glavnih tema, simbol vere i ponovnog vaskrsenja. Duga koja je u razvoju kompozicije dodata kasnije, znak je umetnikovog obnovljenog optimizma. Tako slika odražava njegovo promenljivo raspoloženje.

Konstabl je još nekoliko godina s prekidima nastavio rad na *Dugi,* kako je zvao sliku koju je smatrao najpotpunijim izrazom svoje umetnosti i za koju je osećao da će je buduće generacije smatrati njegovim najboljim delom. Ona je zaista veličanstveno dostignuće. Iznenađujuće slobodno nanošenje boje (velikim delom slikarskom špahtlom) i bogata, zasenčena boja donose uskovitlanost, dotad neviđenu u njegovim radovima. Priroda je zahvaćena u gnevu kataklizmičkog događaja koji nadilazi granice ljudskog razumevanja. Svaki list, svaka grana deluje kao izraz osećanja, izražavajući umetnikove uzburkane emocije. Još jednom, nebo nam nudi razrešenje: konačno, oluja je prošla. Nijedan umetnik ni pre ni posle njega nije s takvom snagom mogao da zarobi igru prirodnih pojava. Čak i slike



890. Džozef Malord Vilijam Tarner. *Brod s robljem,* 1840. Ulje na platnu, 90,8 x 121,9 cm.
Muzej likovnih umetnosti, Boston
Fond Henri Lili Pirs (kupovina)

njegovog velikog suparnika Džozefa Malorda Vilijama Tarnera u poređenju s ovim delom izgledaju pitomo.

TARNER. Džozef Malord Vilijam Tarner (1775–1851) razvio je stil koji je Konstabl s potcenjivanjem, ali precizno, opisao kao „vazdušaste vizije naslikane obojenom parom". Tarner je počeo kao akvarelista. Upotreba prozirnih boja na belom papiru može da objasni njegovu zainteresovanost za obojenu svetlost. Kao i Konstabl, i on je pravio opsežne studije prirode (mada ne u ulju), ali su prizori koje je birao zadovoljavali romantičarsku naklonost prema živopisnom i uzvišenom: planine, more ili mesta u vezi s istorijskim događajima. Na svojim velikim platnima često je menjao te prizore tako slobodno da su postajali prilično neprepoznatljivi.

Mnogi od Tarnerovih pejzaža u vezi su s književnim temama i nose nazive kao *Uništenje Sodome* ili *Snežna mećava: Hanibalov prelaz preko Alpa* ili *Hodočašće Čajlda Harolda u Italiju.* Kad ih je izlagao, dodavao bi u katalogu odgovarajuće citate iz dela antičkih i savremenih autora ili bi sam izmislio nekoliko stihova tvrdeći da „navodi" svoju neobjavljenu poemu „Izneverene nade". Pa ipak, ta su platna suprotnost istorijskom slikarstvu prema Pusenovoj definiciji. Njihovi nazivi zaista ukazuju na „plemenita i ozbiljna ljudska dela", ali sitni likovi izgubljeni u uzavreloj silini prirode navode na pomisao o krajnjem porazu svih stremljenja – „izneverene nade".

Brod s robljem (sl. 890) jedna je od Tarnerovih najspektakularnijih vizija i pokazuje kako je slikar preoblikovao svoje književne izvore u „obojenu paru". Najpre nazvana *Trgovci robljem koji bacaju u more mrtve i samrtnike – tajfun se bliži,* ta slika sadrži nekoliko različitih značenja. Kao i Žerikoov *Splav „Meduze"* (vidi sl. 868), koji je bio izložen u Engleskoj 1820, i ova slika delimično opisuje stvarni događaj o kojem je Tarner malo pre toga čitao.

Kada je na brodu koji je prevozio robove izbila epidemija, kapetan, čiji je brod bio osiguran od gubitka robova na moru, ali ne i od bolesti, bacio je u more svoj ljudski teret. Tarner je, takođe, imao u vidu odgovarajući stav iz pesme Džejmsa Tomsona *Godišnja doba* koja opisuje kako morski psi za vreme tajfuna prate brod za prevoz robova „privučeni mirisom isparenja gomile ili zarazne bolesti i smrti". Ali kakva je veza između postupka trgovca robljem i tajfuna? Da li su mrtvi robovi i samrtnici bili bacani u more pred pretnjom oluje, možda da bi se rasteretio brod? Da li je tajfun odmazda prirode zbog kapetanove gramzivosti i brutalnosti? Od mnogih oluja na moru koje je Tarner naslikao nijedna nema to apokaliptično svojstvo. Čini se kao da će katastrofa kosmičkih razmera sve progutati, ne samo „nepravednog" trgovca robljem nego i samo more s njegovim mnoštvom fantastičnih riba neočekivano bezazlenog izgleda.

Iako još uvek osećamo snagu Tarnerove imaginacije, većina od nas, možda s neprijatnim osećanjem krivice, uživa u obojenoj pari zbog nje same, ne gledajući u njoj sredstvo pomoću kojeg je umetnik imao nameru da izazove neprijatna osećanja. Čak i u okviru vrednosti koje je sam priznavao, Tarner nas pogađa kao „virtuoz uzvišenog", kojeg je na



891. Džozef Malord Vilijam Tarner. *Kiša, para i brzina - Velika zapadna železnica*, 1844.
Ulje na platnu, 90,8 x 122 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću Upravnog odbora

stranputicu odvelo upravo njegovo preobilje. Sigurno je da mu je godila pohvala teoretičara Džona Raskina, tog protagoniste moralne nadmoći gotičkog stila, koji je u slici *Brod s robljem*, koja je bila u njegovom posedu, video „istinitost, lepotu i intelektualnost" – sve kvalitete koji su Tarnera uzdizali iznad ostalih slikara pejzaža. Ipak, Tarner se možda pitao da li je njegova obojena para ostavljala željeni utisak na sve posmatrače. Ubrzo pošto je dovršio *Brod s robljem* pročitao je, verovatno u svom primerku Geteove *Teorije boja*, koja je upravo bila prevedena na engleski, da žuta ima „veselo, blago nadražujuće svojstvo", dok narandžastocrvena dočarava „toplinu i radost". Pitanje je da li bi *Brod s robljem* izazvao takva osećanja i kod gledaoca koji ne bi znao naziv te slike. Zanimljivo je da je Tarner ubrzo promenio svoj pristup uzimajući u obzir Geteove zamisli. Čak je naslikao nekoliko platna s temom potopa koja su bila zamišljena kao ilustracija Geteove teorije pozitivnih (svetlih i toplih) i negativnih (tamnih i hladnih) boja. Ipak, ona se po izgledu jedva razlikuju od ostalih njegovih dela.

Mnoge Tarnerove slike vuku koren od akvarela nazvanih „počeci boje", koji su apstraktni koliko i američko slikarstvo polja (vidi str. 826–827). One su ipak ostale utemeljene u umetnikovim stvarnim iskustvima. Čini se kao da je Tarner zaista tragao za njima. *Kiša, para i brzina – Velika zapadna železnica* (sl. 891) pokazuje upravo dovršen železnički most u Mejdenhedu preko Temze prema Londonu. Naslikana je kad je jednom Tarner nekih devet minuta gledao provalu oblaka kroz prozor Ekseter-ekspresa. Teško bi bilo pronaći snažniji utisak brzine i komešanja vazduha! A opet, s ljupkom ironijom, dodao je slici zeca (teško vidljivog na našoj ilustraciji) koji beži pred zahuktalim vozom.

AKVARELI. Tarner je bio najistaknutiji akvarelista svog doba. Vodene boje doneli su u Britaniju posetioci sa severa, koji su ih još od vremena Direra (vidi sl. 699) koristili kao sredstvo za beleške na licu mesta, ali su im Englezi dali vrednost po sebi. Budući da su postale nezaobilazan deo osnovnog obrazovanja, obično se smatra da su vodene boje amaterska tehnika. Međutim, one su se od sredine osamnaestog veka uzdigle kao sredstvo ozbiljnog umetničkog izražavanja u rukama talentovanih slikara, kakav je bio Tomas Gejnsboro (vidi str. 618). Put vodi pravo do Tarnera i Konstabla, koji su ih prihvatili krajem svoje karijere. Preneli su ih Kazensov talentovani sin Džon Robert Kazens (1752–1797), prvi koji je uveo pesničku melanholiju u akvarele, i Tomas Gertin (1752–1802), Tarnerov savremenik sjajan slikar koji je u svom kratkom veku preobrazio engleski pejzaž, zaogrnuvši ga romantičarskim raspoloženjem. Sve mogućnosti akvarela ostvarene su tek u devetnaestom veku, kada su umetnici poput Tarnera uveliko proširili raspon tema, tehnike i izraza. Mnogi od najslavnijih akvarelista danas su gotovo zaboravljeni, dok se za druge, kakav je bio Džon Sel Kotman (1782–1842), koji su bili zapostavljeni, danas misli da su dali nezaobilazni doprinos.



892. Džon Kotman. *Katedrala u Daramu*, 1805. Vodene boje na papiru, 43,8 x 33 cm. Britanski muzej, London

KOTMAN. Kotman je započeo karijeru u Londonu, gde se kretao u istim krugovima kao i Tarner, ali je veći deo radnog veka proveo kao učitelj crtanja na severu Engleske – što zbog slabosti svoje prirode, što zbog sticaja prilika. Iako je na skromnom lokalnom nivou bio priznat kao vodeći slikar pejzaža škole iz Noriča, umro je nepoznat i ponovo je otkriven tek dvadesetih godina dvadesetog veka, kada je njegov vrlo neobičan stil počeo da deluje izuzetno moderno. Kotmanovi akvareli ističu se jednostavnošću sredstava što i najjednostavnijoj temi daje monumentalnost i dostojanstvo. Njegov formalizam izrastao je iz tradicije slikanja pejzaža Nikole Pusena i Kloda Lorena, pa ipak on nije bio klasicista. Iako su na njega delovali nizozemski i flamanski barokni umetnici koji su toliko uticali na Konstabla, Kotmanovi akvareli spadaju među najoriginalnija dela engleske romantičarske škole pejzaža u doba kada se ona tek formirala.

Katedrala u Daramu (sl. 892) dovršeni je akvarel koji nosi individualni pečat njegovog genija, a naslikana je u ateljeu nakon studija u prirodi. Umetnik se usredsredio na bitne elemente, saževši prizor na plošan, gotovo apstraktan, uzorak. Posledica je izražajnost zadivljujućeg naboja. Kotman naglašava čistu masivnost velike crkve koja se naginje nad kuću ispod sebe kao da preti da će je zdrobiti. Pejzaž odaje englesku romantičarsku zaokupljenost gotikom. Ona je slikara nadahnula raspoloženjem veoma sličnim onom na kakvo nailazimo u Rojsdalovom *Jevrejskom groblju* (sl. 783), dok sama slika ima elementarnu snagu Konstablove *Katedrale u Solzberiju gledane s livade* (sl. 889). Da li je Kotman sliku zamislio kao svedočanstvo svoje sopstvene vere? Od svih ljudskih dela – kao da nam kaže – samo će katedrala, kuća bogosluženja, potrajati. A tako malo znamo o njegovim uverenjima.

Nemačka

FRIDRIH. U Nemačkoj, kao i u Engleskoj, pejzaž je bio najbolje dostignuće romantičarskog slikarstva, a zamisli od kojih je polazio često su takođe bile zapanjujuće slične. Oko 1800. nemački umetnici ponovo su otkrili gotiku koju su smatrali svojim domaćim nasleđem. Ta obnova gotike u najvećem delu ostala je ograničena na glavnu temu i tehniku, ali u rukama Kaspara Davida Fridriha (1774–1840), najznačajnijeg nemačkog umetnika romantizma, ona se preobrazila u opšte misterije. Revni protestant, osećao je panteističku ljubav prema prirodi koja je postala sredstvo duboke religiozne osećajnosti. Na slici *Opatija u hrastovoj šumi* (sl. 893) sve je smrt – stari grobovi, osušeno drveće i obrisi ruševine crkve spram zatamnjenog zimskog neba u sumrak. Ipak, promišljamo ovaj prizor pustoši sa istim tihim strahopoštovanjem kao i uzvišenu procesiju kaluđera. Teško razlučivi od nadgrobnih spomenika, oni traže raspeće smešteno u portalu s nadvijenim lukom, koje obećava vernicima večni život. Zamrznuti mir je u naglašenoj suprotnosti s Rojsdalovom slikom koja ga je verovatno nadahnula (slična slici 783). Beskrajno samotan, pusti pejzaž odraz je umetnikove melanholije.

Kada je Fridrih naslikao svoj *Brodolom „Nade"* (sl. 894), mogao je znati za Tarnerove „Izneverene nade", jer je na danas izgubljenoj ranijoj slici na istu temu bio upisao ime „Nada" na smrskanom brodu. U svakom slučaju s Tarnerom je imao zajednički stav prema ljudskoj sudbini. Za sliku je, kao i u toliko mnogo ranijih slučajeva, podsticaj dao izveštaj o određenom događaju, kome je umetnik dao simbolično značenje: kobni trenutak u polarnoj ekspediciji Vilijama Parija 1819–1820.

Pitanje je kako bi Tarner naslikao taj prizor? Možda bi njemu bio previše statičan, ali je Fridriha privlačila upravo ta nepomičnost. On je prikazao nagomilane ledene sante kao neki megalitski spomenik čovekovog poraza koji je sagradila sama priroda. Nema ni traga od obojene pare – i sam vazduh kao da je zaleđen – niti od ikakvog subjektivnog rukopisa. Kroz bojom pokrivenu površinu gledamo pravo na realnost koja kao da je stvorena bez umetnikovog učešća. Ta tehnika, preterano brižljiva i bezlična, svojstvena je nemačkom romantičarskom slikarstvu. Ona potiče od ranih pristalica klasicizma, ali su je Nemci, čija je tradicija baroknog slikarstva bila slaba, prihvatili zdušnije od Engleza ili Francuza. Fridrih je taj pristup usvojio na Kraljevskoj akademiji u Kopenhagenu, pa iako je u njegovim rukama ta tehnika ostavljala izvanredan utisak, ona je predstavljala smetnju za većinu nemačkih umetnika kojima je nedostajala njegova neodoljiva imaginacija.

RUNGE. Filip Oto Runge (1777–1810), koji je Akademiju u Kopenhagenu pohađao nedugo posle Fridriha, delio je s njim mnoge zamisli, ali ih je izrazio sasvim



893. Kaspar David Fridrih. *Opatija u hrastovoj šumi,* 1809–1810. Ulje na platnu, 111,8 x 174 cm. Dvorac Šarlotenburg, Berlin



894. Kaspar David Fridrih. *Brodolom „Nade",* 1824. Ulje na platnu, 97,8 x 128,3 cm.
Umetnička galerija, Hamburg

Romantičarski pokret u književnosti i pozorištu

Romantizmu u likovnim umetnostima odgovara romantizam u književnosti i pozorištu. Njih je neraskidivo povezao Johan Volfgang fon Gete, čija je dramska poema *Faust* (1. deo 1808, 2. deo 1832) najveći spomenik romantizma do danas. Geteova interesovanja obuhvatala su široko područje, uključujući i botaniku i arhitekturu. Njegova knjiga o teoriji boja (1810), koja je predstavljala napad na njutnovsku optiku, imala je veliki odjek, i valja istaći njen uticaj na slikare. Gete je, takođe, bio talentovan muzičar amater – dirigovao je operama i pisao libreta i lirske pesme koje su nadahnule Betovena i Šuberta za neke od njihovih najlepših solo pesama.

Romantizam u pozorištu započeo je u Nemačkoj upravo na početku devetnaestog veka, kao izdanak Fridriha fon Šilera i Getea. U njegovom središtu bili su Avgust Vilhelm fon Šlegel (1767–1845), koji je od 1798. do 1800. izdavao književni časopis *Ateneum*, i njegov brat Fridrih (1772–1829), zapaženi filozof. Zajedno su radili na širenju romantizma kao sveobuhvatnog pogleda na svet. Rani poklonik Šekspira čije je komade počeo da prevodi, Avgust Šlegel davao je prednost atmosferi i figurama nad zapletom u književnosti i među prvima se zalagao za ponovno vrednovanje srednjovekovnih dela poput nemačkog epa iz dvanaestog veka *Sage o Nibelunzima*. Maloj, čvrsto povezanoj grupi pored braće Šlegel pripadao je i Ludvig Tik (1773–1853), koji je dovršio prevođenje Šekspira posle smrti Avgusta Šlegela. Tik je pisao komedije i tragedije, a bio je i važan teoretičar, naročito u kasnijim godinama, i znatno je uticao na nemačko romantičarsko slikarstvo preko svog prijateljstva s Filipom Otom Rungeom. U poletnim ranim danima romantizma sarađivao je s Vilhelmom Hajnrihom Vakenroderom (1773–1798), koji je tvrdio da su „gotička crkva i grčki hram podjednako ugodni Božjem oku". Interesovanje za srednji vek s njegovim uvažavanjem hrišćanskih ideala preuzeo je 1799. i pisac Novalis (Fridrih fon Hardenberg, 1772–1801). Spisi Šlegelovog kruga nadahnuli su ne samo slikara pejzaža Kaspara Davida Fridriha nego i nazarene, koji su kasnije činili maticu nemačke romantičarske umetnosti. Iako uglavnom nezapažen tokom života, najbolji dramski pisac ranog devetnaestog veka u Nemačkoj bio je Hajnrih fon Klajst (1777–1811), pesnik i romanopisac čije su tragedije i komedije ispunjene sukobom ekstremnih osećanja, tipičnih za romantizam.

U Francusku je nemačke ideje prva uvela Madam de Stal (Žermen Neker, 1760–1817), ćerka ministra finansija Luja XVI i supruga švedskog ambasadora u Francuskoj, koja je pokazivala otvorenu mržnju prema Napoleonu. Proterana je u Nemačku, gde je napisala knjigu *O Nemačkoj*, i u tom delu iznela mnoge Šlegelove teorije. Štampanje knjige obustavljeno je 1810, a zatim opet pokrenuto posle Napoleonovog progonstva na Elbu 1813. Još važnije za francuski romantizam bilo je oduševljenje za sve što je englesko, koje je dostiglo vrhunac u idućoj deceniji. Romani Voltera Skota podstakli su interesovanje za srednjovekovne legende, dok je engleska pozorišna trupa priredila senzaciju u Parizu svojim predstavama Šekspira četiri godine nakon što je Mari-Anri Bel, poznatiji kao Stendal (1783– 1842), Skotova dela 1823. proglasio boljim od Rasinovih.

Središnja figura među francuskim romantičarima bio je romanopisac Viktor Igo (1802–1885). Uvod u njegov komad o Oliveru Kromvelu (1827), puritancu koji je vodio Englesku posle pogubljenja kralja Čarlsa II, bio je napad iz svih oruđa na klasičnu dramu. Godine 1830. njegova drama *Ernani* najavila je pobedu romantizma. Ona je već otrcani trijumf mladih ljubavnika (toliko drag klasičnom francuskom pozorištu) preokrenula, okončavši ga tragično te je u neumetrenom stihu raskinula s bombastičnim književnim konvencijama francuske drame. Možda s pravom, neuspeh Igoovih *Burggrafa* označio je 1843. kraj romantičarskog pozorišta. Drugi vodeći dramski pisac tridesetih godina devetnaestog veka bio je Aleksandar Dima Otac (1802–1870), koji je napisao niz uspešnih istorijskih i porodičnih drama pre nego što je prešao na pisanje romana po kojima je najpoznatiji: *Tri musketara* (1844) i *Grof Monte Kristo* (1845). Žorž Sand (Amandin-Oror-Lisil Dipen Didevan, 1804– 1876), koja je prihvatila muško umetničko ime da bi olakšala prihvatanje svojih dela, bila je omiljena spisateljica i plodni dramski pisac.

Najveći uspeh postizao je narodni teatar, podstaknut bujanjem gradova, do čega je dovela industrijska revolucija. Većinom su komadi pučkog pozorišta imali oblik građanske melodrame, koja je svoju privlačnost dugovala jednostavnim zapletima i moralnim poukama. Spektakle nove vrste omogućila je tehnologija koja je proizvela i samu industrijsku revoluciju, kao na primer 1816. pronalazak plinske i Dramondove svetiljke koja nastaje grejanjem kreča komprimovanim vodonikom i kiseonikom. Istisnuo ih je pronalazak električne sijalice Tomasa Edisona 1879, koji je omogućio, godinu dana kasnije, izum sijalice s

drugačije. Njegovo najvažnije delo bio je niz od četiri alegorijska pejzaža posvećena različitim dobima dana što ga je zaokupljalo čitavog njegovog kratkog veka i koji je posle njegove smrti ostao nedovršen. Slike uključuju ambiciozni program s nekoliko značenjskih ravni. Obuhvaćena su, među ostalim, godišnja doba i životna razdoblja. Niz je bio namenjen gotičkoj kapeli koju je projektovao sam Runge i gde bi se mogli čuti stihovi i muzika njegovih prijatelja.

Jutro, jedina dovršena slika, bila je kasnije isečena i sačuvana je samo u delovima, ali nešto ranija, manja verzija (sl. 895) daje dobru predstavu o njenom izgledu. Pejzaž predstavlja proleće i detinjstvo. U Rungeovom programu on znači i „bezgranična svetlost sveta". Aurora-Venera (koja spaja izlazeće sunce i zvezdu Danicu) lebdi nad hristolikim detetom, dok anđelčići niču iz ljiljana iznad nje. (Cvetovi u Rungeovom krajnje osobenom

ugljenim vlaknom. Među omiljenim spektaklima bile su velike slike panorama i diorama koje su stvarale posebne efekte promenom svetla i boje. Na tom području prednjačio je Luj Dager koji je bio scenograf na glasu pre nego što je izumeo fotografiju (vidi str. 713–714).

U Engleskoj su se svi značajni romantičarski pesnici oprobali u pisanju drama, ali bez većeg uspeha: Samjuel Tejlor Kolridž (1772–1834), Vilijam Vordsvort (1770–1850), Džon Kits (1795–1821), Persi Biš Šeli (1792–1822), čak i Robert Brauning (1812–1889). Najznačajniji među njima bio je Lord Bajron (Džordž Gordon, 1788–1824), prototip romantičarskog pisca. Njegov uticaj bio je trenutan – Delakroa je naslikao platna nadahnut Bajronovim dramama *Marino Falijero* i *Sardanapal* – i trajao je neuporedivo duže od njegovog kratkog života. I romanopisac Volter Skot (1771–1832) pisao je drame, ali su uglavnom drugi s velikim uspehom za scenu prerađivali njegove romane. U Engleskoj su najpopularniji bili prevodi drama za srednju klasu Nemca Kocebuea; njih su istisnula dela Džordža Bulver-Litona (1803– 1873), čuvenog po delu „Bila je mračna i olujna noć". „Gospodska" melodrama, njegov izum, unela je u pozorište atmosferu viktorijanske „vaspitanosti".

Pozorišna prestonica Sjedinjenih Američkih Država do 1815. bila je Filadelfija, kao što je to bila i za likovne umetnosti. Najvažniju kuću, Pozorište u Čestnat Stritu, projektovao je veliki engleski arhitekt Inigo Džouns. Ubrzo ju je istisnuo Njujork. Primer bliskih veza između likovnih umetnosti i pozorišta u Americi jeste Vilijam Danlap (1766–1839), koji je bio vodeći nacionalni dramski pisac pre nego što se okrenuo slikarstvu 1812; pred kraj dugog života napisao je i prvu istoriju američkog pozorišta i umetnosti. Mnogi umetnici, naročito mladi i ambiciozni, duž granice prema nekolonizovanim područjima, svoje prvo zaposlenje našli su u postavljanju scenografije. Kao i u Evropi, rast gradova u Americi stvorio je potrebu za većim i brojnijim pozorištima širom zemlje. Naročito su bile popularne domaće američke i Jenki drame, simboli mlade nacije. Ubrzo su im se pridružile afroameričke predstave minstrela (pojam *Džim Krou* potiče iz pesme koju je upotrebio Tomas D. Rajs 1829), u kojoj su igrali „ljudi s kraja" Tambo i Bouns kao i „srednji" čovek, koji je predstavljao ceremonijal majstora. Četrdesetih godina devetnaestog veka pojavio se novi tip, gradski dečko, često naoštren na svog seoskog rođaka.



895. Filip Oto Runge. *Jutro*, 1808. Ulje na platnu, 109 x 85,4 cm. Umetnička galerija, Hamburg

Jutro je izvanredna sinteza antičke mitologije i hrišćanske religije, romantičarskih pogleda i neoklasične tehnike. Slikanje je za Rungea bilo duboko duhovni čin koji otkriva božanstvenost prirode. Za njega je ta uzvišena zamisao zahtevala apstrakciju da bi mogla da izrazi pesničku ideju. Tako umetnik saopštava svoju nameru stilizovanim oblicima i simetričnom kompozicijom. Uopšteno rečeno, *Jutro* predstavlja čežnju duše za beskrajnim, tako dragu nemačkom romantizmu. Ovo ekstatično shvatanje, „akord" harmonije, kako se sam izrazio, prikazano je metodom sličnom Fridrihovoj. Svaka pojedinost detaljno je analizirana. Površina slike, providna poput stakla, navodi nas da prirodu posmatramo s nevinošću novorođenčeta. Zahvaljujući tome pejzaž razoružava jednostavnošću, uprkos složenosti svog programa. Najzad, upravo slikarska tehnika daje vrednost Rungeovim zamislima i čini ih uverljivim.

sistemu postaju simboli sveopšteg života, poistovećujući se emotivno s njihovim oblicima.) Ukrašeni okvir nadahnut srednjovekovnim rukopisima (uporedi sl. 418) razvija značenje središnje slike. Pomračeno svetlo otkrivenja na donjem kraju oslobađa dušu zarobljenu pod zemljom u korenju u obliku lukovice. Iznad toga duša se transcendentno uzdiže kao anđeo iz ljiljana u nebesa i preobražava se u anđela.

NAZARENI. Godine 1808. grupa mladih nemačkih slikara na Bečkoj akademiji udružila se u Bratstvo sv. Luke, po



896. Fridrih Overbek. *Italija i Germanija*, 1811–1828.
Ulje na platnu, 96 x 106,4 cm. Nova pinakoteka, Minhen



897. Vilijam Sidni Maunt. *Igra na pozornici staje*, 1831.
Ulje na platnu, 63,5 x 76,2 cm. Kolekcija muzeja u Stouni Bruku
Poklon gospodina Vorda Melvila i njegove supruge

starim cehovskim običajima umetnika. Izjednačili su jednostavnost s religioznom vrlinom nasuprot virtuoznosti koja je isključivala jednostavnu iskrenost, što je i bio njihov cilj. Dve godine kasnije odlučili su da vode život umetnika monaha u napuštenom manastiru pored Rima, po čemu su postali poznati kao nazareni. Iako je u početku snažan utisak ostavljala čistoća njihovog rada, savesna preciznost starih nemačkih majstora i stil rane renesanse, što su takođe prihvatili, pojačali su neoklasični akcenat u oblikovanju na račun boje, koja je stavljena u službu sve glasnije retorike. Nazarenski pokret postepeno je iščezavao, kako su njegovi članovi umirali ili se vraćali u Nemačku, gde su ustanovili maticu nemačkog romantizma.

OVERBEK. Nazareni su bili najbolji u intimističkim temama, kao što je *Italija i Germanija* (sl. 896) Fridriha Overbeka (1789–1869). Ovaj manifest „prvosveštenika" pokreta izražava dugotrajni odnos ljubavi i mržnje Severa i Juga. Prikazuje otelovljenja dveju zemalja, tako različitih u svakom pogledu, pomirenih u nežnom prijateljstvu. Slika je istovremeno nostalgično prisećanje na umetnikovu domovinu i slavljenje lepote koju je pronašao oko sebe u Rimu, ujedinjene u saglasju i uzajamnom poštovanju. Izvor prepoznajemo u autoportretu Angelike Kaufman (sl. 847) preko nemačke portretistike.

Sjedinjene Američke Države

Posle Američke revolucije slikarstvom su dominirali štićenici Bendžamina Vesta koji je svakog mladog umetnika koji bi stigao u London iz Novog sveta uzimao pod svoje okrilje. Neobično je da su jedini koji su imali više uspeha bili portretisti, kao Gilbert Stjuart (1755–1828). Koristeći se pomodnim konvencijama Džošue Renoldsa, oni su pridavali aristokratsku auru federalistima, kojima se žurilo da zaborave ne tako davnu revolucionarnu prošlost, ovekovečenu na platnima slikara istorije. Amerikanci su hteli umetnost utemeljenu na sadašnjosti, a ne na prošlosti. Slikarstvo romantizma u Sjedinjenim Američkim Državama nosio je talas plime kulturnog nacionalizma koji je iznedrila demokratija Džeksonovog vremena. Kolekcionari umetničkih dela sada su počeli da potpomažu umetnike koji su mogli da izraze svoje viđenje Sjedinjenih Američkih Država. Možda je to bio jedini put u istoriji zemlje kada su umetnici, pokrovitelji i intelektualci bili na istoj strani.

MAUNT. Tokom dvadesetih godina devetnaestog veka Amerika je pronašla svoje istorijsko slikarstvo u žanr-scenama izvedenim iz nizozemskih i engleskih primera. Prvi domaći zaista talentovani žanr-slikar, Vilijam Sidni Maunt (1808–1868), proveo je svoj radni vek na ruralnom Long Ajlandu, koji mu je osigurao bogat izvor tema. Iako je započeo kao istorijski slikar, povezan s vodećima u Nju-



898. Tomas Kol. *Pogled na planinu Šrun, oblast Eseks, Njujork, posle oluje,* 1838.
Ulje na platnu, 100 x160 cm. Klivlendski muzej umetnosti
Kolekcija Hinmana B. Harlbuta

jorku, Maunt se brzo okrenuo temama iz svakodnevnog života u koje je uneo humor Džena Stina. *Igra na pozornici staje* (sl. 897), jedan od njegovih prvih radova, predstavlja ideal Amerike kao zemlje zadovoljstva, u kojoj svet sklon zabavi vodi jednostavan i sređen život kao plod svog poštenog rada. Pažljivo proučen violinista svedoči o umetnikovoj ljubavi prema muzici, njegovoj omiljenoj temi. Zaista, ovaj dovitljivi pronalazač i teoretičar napisao je dosta „guslarske" muzike i sam, i kasnije patentirao violinu neobičnog oblika.

ŠKOLA S REKE HADSON. Približno u isto vreme Amerikanci su počeli da otkrivaju slikarstvo pejzaža. Useljenici su do tada previše bili zauzeti podizanjem svojih imanja da bi posvećivali pažnju poetičnosti prirode. Pristup pejzažu počeo je da se menja tek kada je okolna divljina postepeno pripitomljena, dopuštajući Amerikancima da prvi put vide prirodu kao bekstvo od civilizacije onako kako su je videli evropski slikari. Kao i u Engleskoj, pokazalo se da je i doprinos pesnika bitan za oblikovanje američkih ideja o prirodi. Do 1825. oni su tražili od slikara da slikaju divljinu kao najizražajniju crtu Novog sveta i njegove civilizacije u nastajanju. U romantizmu panteizam je postao nacionalna religija. Dok je mogla da bude zastrašujuća, priroda je bila svuda i verovalo se da ima naročitu ulogu u određivanju američkog duha. Predvođeni Tomasom Kolom (1801–1848), osnivačem škole s reke Hadson, koja je bila u najvećem zamahu od 1825. do proslave stogodišnjice nezavisnosti 1876, američki slikari uzdigli su šume i planine do simbola Sjedinjenih Američkih Država.

KOL. Kao mnogi američki slikari pejzaža, Kol je došao iz Engleske, gde se obrazovao kao bakrorezac, ali je upoznao osnove slikarstva od jednog putujućeg umetnika na Srednjem zapadu. Posle letnjeg studijskog putovanja uzvodno rekom Hadson, otkrio je sredstva za izražavanje snage stihija netaknute prirode, pretvarajući formule engleskog pitoresknog pejzaža u romantičarske himne zasnovane na neposrednom osmatranju prirode. Budući da je pisao i pesme, Kol je mogao da stvori slike koje su odgovarale književnoj retorici tog doba. Njegova slika *Pogled na planinu Šrun, oblast Eseks, Njujork, posle oluje* (sl. 898) pokazuje vrh što se veličanstveno poput piramide uzdiže iz šume pod njim. Prikazan je kao simbol trajnosti, okružen smrću i propadanjem koje obeležavaju jesenje lišće, prolazna oluja i drveće pogođeno munjom. Podstaknut uzvišenim osećanjem, umetnik je uzdigao dramatično sevanje tako da široki pejzaž postaje otkriće večnih Božjih zakona.

BINGAM. *Trgovci krznom plove niz Misuri* (sl. 899) Džordža Kejleba Bingama (1811–1879) pokazuje blisko poistovećivanje sa zemljom na drugačiji način. Slika je istovremeno i pejzaž i žanr-prizor, a izražava beskrajnost i tišinu široko otvorenih prostora. Dvojica trapera, koji u svom izdubljenom kanuu klize niz reku u sunčanoj izmaglici, na pravom

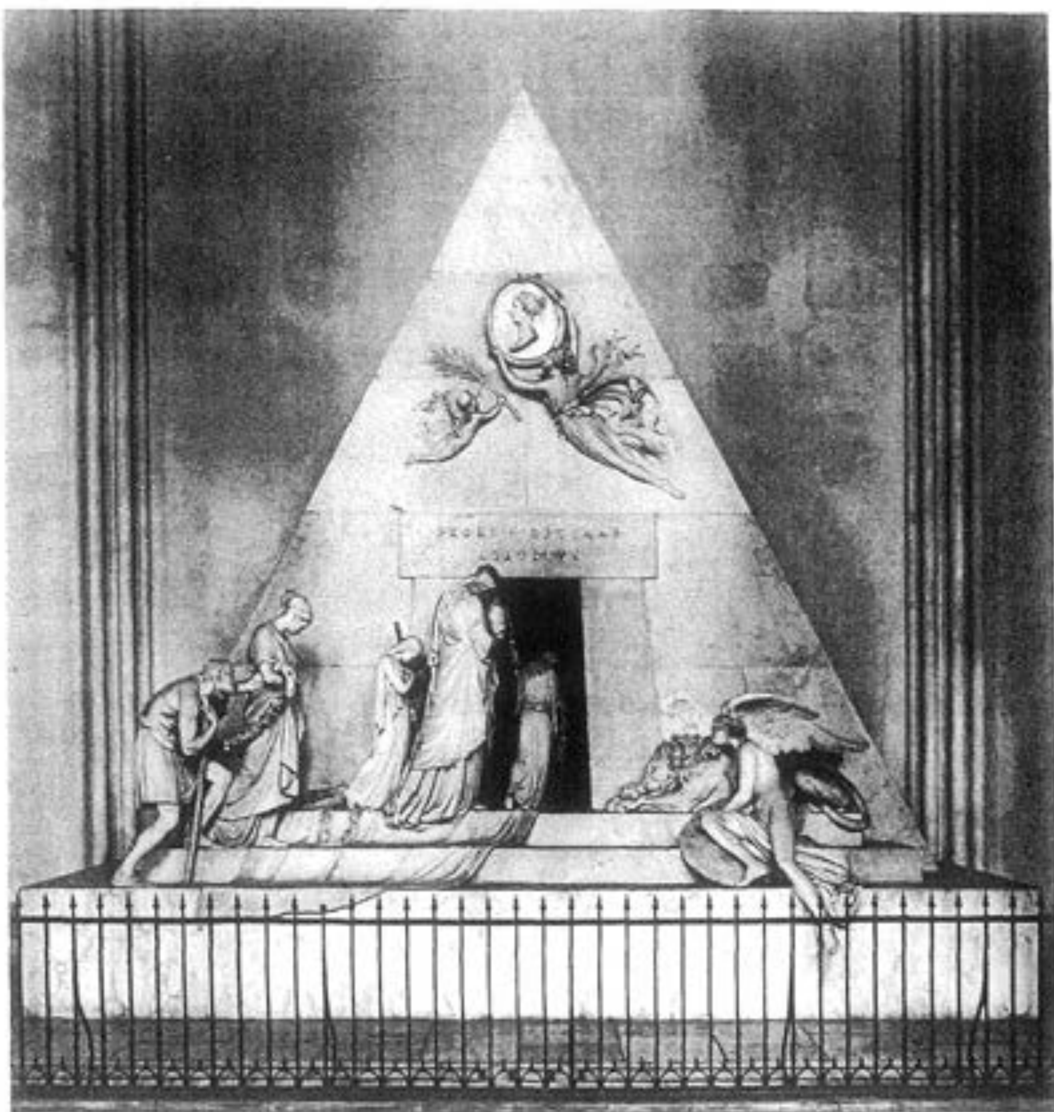


899. Džordž Kejleb Bingam. *Trgovci krznom plove niz Misuri.* Oko 1845.
Ulje na platnu, 73,7 x 92,7 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Fond Morisa K. Džesopa, 1933.

su mestu u ovom idiličnom okruženju. Potvrda ljudske prisutnosti predstavlja Sjedinjene Američke Države kao dobroćudni raj u kome naseljenici zauzimaju svoje zasluženo mesto. Umesto da se uplaše pred najčešće neprijateljski nastrojenim nepreglednim prostranstvima kontinenta i postanu beznačajni i mali poput patuljaka, ovi žilavi pioniri živeli su u idealnom skladu s prirodom koju simbolizuje dnevna svetlost na zalasku. Slika nas podseća na to koliko je romantičarske pustolovnosti bilo u prodiranju Sjedinjenih Američkih Država na Zapad. Dobar deo svoje nezaboravne privlačnosti scena duguje obrisu crne zverčice vezane za pramac čamca i njenom odrazu u vodi. Ovaj majstorski potez dodaje notu primitivne drame i opet ćemo ga naći tek u radovima Anrija Rusoa (vidi str. 764–765).

SKULPTURA

Kad pokušavamo da opišemo romantizam u skulpturi, pre svega nas iznenađuje zanimljiva činjenica: za razliku od obilja teorijskih spisa koji su od Vinkelmana pratili neoklasičnu skulpturu, postoji samo jedan zapis koji iznosi opštu teoriju skulpture s romantičarskog gledišta – Bodlerov esej iz 1846. „Zašto je skulptura dosadna", koji obuhvata samo nekoliko stranica njegovog dugog osvrta na Salon održan te godine. Bodler je u stvari manje zaokupljen trenutnim stanjem francuske skulpture, koje mu deluje jadno, a više ograničenjima skulpture kao sredstva. Za njega nešto takvo kao što je romantičarska skulptura ne može ni da postoji, jer on smatra da je svaka pojedina skulptura „fetiš" čije objektivno postojanje onemogućava da umetnik od skulpture načini sredstvo svog subjektivnog pogleda na svet i individualne emotivnosti. To ograničenje skulptura može da prevaziđe jedino ako se stavi u službu arhitekture, dajući tako doprinos celini kao što je gotička katedrala, ali čim se izdvoji iz te veze, skulptura se vraća na svoje primarne pozicije. Srećom, ni umetnici ni njihovi pokrovitelji nisu prihvatali Bodlerovu teoriju, ali ona svakako pokazuje s kakvom su poteškoćom romantičarski skulptori (ili bar oni koji su sebe smatrali delom romantičarskog pokreta) uspostavljali predstavu o sebi s kojom bi mogli živeti. Zaista, jedinstvena vrlina skulpture – njena prostorna realnost (njeno svojstvo „idola") – nije bila bliska romantičarskom temperamentu. Buntovničke i individualističke potrebe romantizma mogle su se izraziti grubim skicama malih razmera, ali su retko



900. Antonio Kanova. Grob nadvojvotkinje Marije Kristine. 1798–1805. Mermer, u prirodnoj veličini. Avgustinska crkva, Beč

preživljavale mukotrpan postupak prenošenja skice u trajan, dovršeni spomenik.

Italija

KANOVA. Na početku perioda romantizma možemo videti kako su skulptori, predvođeni Antonijem Kanovom (1757–1822), prilagođavali neoklasični stil novim ciljevima. Kanova nije bio samo najveći skulptor svoje generacije već i najslavniji umetnik zapadnog sveta od kraja osamnaestog veka još dugo i nakon svoje smrti. Tokom tih godina njegovo delo, jednako kao i on lično, bili su uzor svakom skulptoru. Kanovin meteorski uspon pokazuju brojne porudžbine koje je dobijao. Grobnica austrijske nadvojvotkinje Marije Kristine u Avgustinskoj crkvi u Beču (sl. 900) izuzetna je po svojoj „bezvremenoj" lepoti koliko i po nežnom melanholičnom osećanju. Kratko nakon njene smrti 1798. naručio ju je njen muž, iako je kompoziciji ove grobnice prethodio Ticijanov spomenik koji je Kanova projektovao nekoliko godina ranije. Nasuprot grobovima iz ranijih vremena (kao na sl. 577), ova grupa nije stvarno na mestu sahrane. Štaviše, pokojnica se pojavljuje samo na portretnom medaljonu uokvirenom zmijom koja grize sopstveni rep, simbolom večnosti, koji podržavaju dva lebdeća *genija.* Pretpostavljamo, ali to u stvari nije tačno, da se njen pepeo nalazi u urni koju drži žena u sredini. To je jedna idealna sahrana koju obavljaju uglavnom alegorijske klasične figure: krilati anđeo čuvar zdesna koji tuguje i grupa koja se sprema da uđe u grobnicu sleva, a predstavlja tri životna doba. Povorka koja se polako udaljava od gledaoca predstavlja „večno sećanje". Upadljivo izostaje bilo kakvo upućivanje na hrišćanstvo.

Očigledno je da je Kanova morao poznavati Pigalov grob maršala De Saksa (sl. 816), koji ga na više načina najavljuje. Razlike su međutim jednako upadljive. Kanovin projekat iznenađujuće izgleda kao vrlo visoki reljef, jer je većina figura prikazana u strogom profilu, tako da se čini kako se drže ravni zida uprkos stvarnoj dubini prostora. pokreti su svedeni na najmanju meru, a alegorijski ukrasi kojima je pretrpan Pigalov spomenik očišćeni su, tako da ništa ne odvlači pažnju od svečanog obreda koji se odigrava pred nama. Upravo je u toj napetoj usredsređenosti razlika između Kanovinog klasicizma i Pigalovog rokokoa.

Među Kanovinim prijateljima bio je i Žak-Luj David (vidi str. 659–660), koji je pomogao da se njegova slava



901. Antonio Kanova. *Napoleon,* 1806. Mermer, natprirodna veličina. Kuća Epsli, London



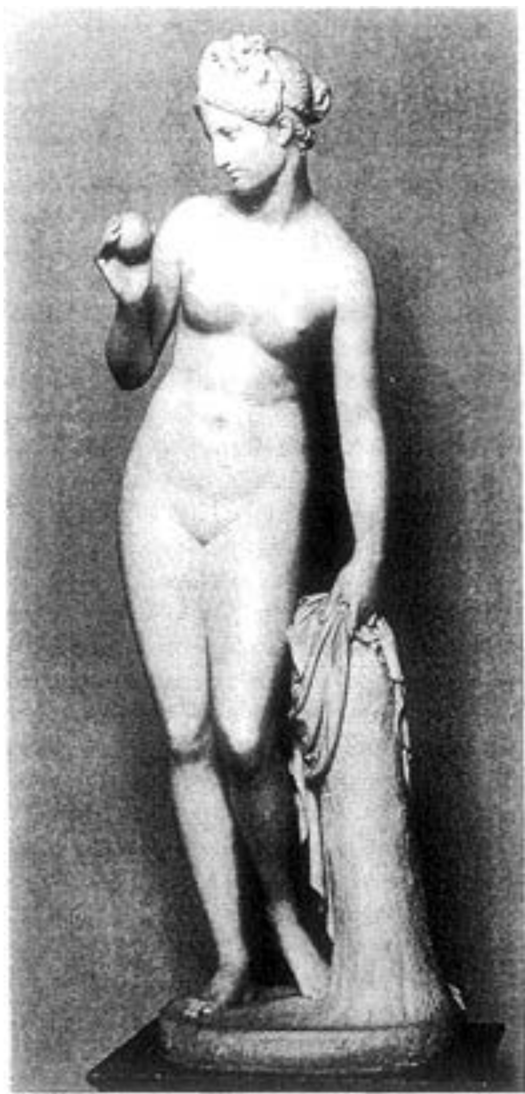
902. Antonio Kanova. *Paulina Borgeze kao Venera,* 1808. Mermer, u prirodnoj veličini. Galerija Borgeze, Rim

proširi po Francuskoj. Godine 1802. Kanovu je u Pariz pozvao Napoleon koji je želeo da mu portret izradi najveći skulptor tog doba. S Napoleonovim pristankom napravio je mermerni akt kolosalnih dimenzija koji osvajača prikazuje kao Marsa pobednika i mirotvorca (sl. 901). Glava je idealizovan, ali sasvim prepoznatljiv Napoleonov portret, dok se oblikovanje tela zasniva na statuama antičkih vladara prerušenih u gola klasična božanstva. Apoteoza cara u boga obeležava odlučan odmak od plemenitih ideala prosvetiteljstva koji su dali zamah neoklasicizmu. Slavljenje heroja kao plemeniti primer, kakav vidimo na Udonovoj statui Džordža Vašingtona (sl. 852), napušteno je u korist romantičarskog kulta pojedinca. Sad već nema višeg autoriteta – ne prizivaju se ni vera ni razum – nesporna ostaje samo obaveza prema grčkoj umetnosti kao stil odvojen od sadržaja. Kako i priliči, skulptura je poklonjena vojvodi od Velingtona posle pobede nad Napoleonom kod Vaterloa.

Da ne zaostane, Napoleonova sestra Paulina Borgeze dopustila je Kanovi da je izvaja kao Veneru u ležećem stavu (sl. 902). Skulptura je očigledno idealizovana da bi se utišala sva moguća ogovaranja. Prepoznajemo je kao preteču Engrove *Odaliske* klasičnijih razmera (vidi sl. 870). Ona je jednako tipična za rani romantizam koji uključuje erotizam rokokoa, ali u manje čulnoj formi. Neobično je to što Paulina Borgeze izgleda manje trodimenzionalno od slike. Ona je zamišljena kao „reljef u punoj plastici" samo spreda i odostrag, a njena draž potiče gotovo potpuno iz meke ljupkosti njenih kontura.

TORVALDSEN. Kanova je ostao uzor za svakog skulptora koji je držao do sebe i u većem delu devetnaestog veka. Pa ipak, Napoleonovo doba nije bilo povoljno za skulptore koji su hteli da budu kao on: nezavisni, da ne duguju zahvalnost nijednom pokrovitelju pojedinačno, slobodni u stvaranju „modernih klasika". Jedini koji je u tome uspeo i koji je Kanovin konačni naslednik bio je Bertel Torvaldsen (1770–1844), Danac koji je došao u Rim 1797. sa stipendijom Kraljevske akademije iz Kopenhagena. Iako je rano postigao slavu, moralo je da prođe nekoliko teških godina pre no što je mogao da oseti umetničku i materijalnu sigurnost.

Torvaldsen je prvi oživeo najherojskiju fazu grčke umetnosti, ali je ubrzo doživeo temeljnu promenu ne samo stila nego i stava. Njegova *Venera* (sl. 903) bliža je živom modelu nego ijednom antičkom uzoru, a neposredno joj prethodi Udonova skulptura. Torvaldsen je pokazuje u trenutku trijumfa kako drži zlatnu jabuku kojom ju je nagradio Paris u takmičenju u lepoti, čime je otpočeo Trojanski rat, a ipak posmatra jabuku na način koji bi nas mogao navesti da u njoj zabunom prepoznamo Evu u iskušenju, samo kad ne bi bilo odeće u njenoj levoj ruci. skulptura pokazuje Torvaldsenov novi akcenat na poetičnom raspoloženju i njegovo nanovo probuđeno religiozno osećanje koje je delio s mladim nemačkim slikarima u Rimu, nazarenima, od kojih su mnogi bili njegovi prijatelji (vidi str. 696). Tako je njegova *Venera* mnogo više romantičarska nego što je neoklasicistička, uprkos njenom stilu.



903. Bertel Torvaldsen, *Venera.* 1813–1816. Mermer, prirodna veličina. Muzej Torvaldsen, Kopenhagen



904. Fransoa Rid. *Marseljeza,* 1833–1836. Kamen, približno 12,8 x 7,9 m. Trijumfalna kapija, Pariz

Za čitavu Evropu, osim Francuske i Španije, Torvaldsen je ostao uzor skulptorskog savršenstva do 1850. Nemci, Skandinavci i mnogi Italijani smatrali su ga „istinskije grčkim" od Kanove, a za Engleze on je postao naslednik Džona Flaksmana.

Francuska

Glavni razvoj romantičarske skulpture odvijao se u Francuskoj. Iako je program Akademije s vremenom proširen i prepravljen, njegovo jezgro održalo se do Rodena. To jezgro može se odrediti kao uverenje da je ljudsko telo najplemenitije delo prirode i svakako najplemenitija tema za skulptora. Praktično, to je značilo da je svaki student skulpture na akademijama poput pariske Ekol de Bozar (*École des Beaux-Arts*) prošao strogu školu. Budući da je nivo obrazovanja bio daleko viši nego u slikarstvu, ograničenja akademske vajarske tradicije postala su očigledna mnogo kasnije. Romantičarska reakcija protiv ideala „modernih klasika" ispoljila se u skulptorskim sekcijama francuskih salona odmah posle revolucije 1830, koja je dovela do pada starog poretka Burbona, ali antiakademska tradicija nije preovladala sve do poslednje dve decenije veka, kada će Mikelanđelo, Rodenov ideal, nadjačati Kanovu. Ono što ju je najzad uništilo bio je kult fragmentarnog i nedovršenog.

To što je romantičarska „pobuna" započela toliko kasnije nego u slikarstvu takođe svedoči o bliskoj vezi između skulpture i politike u Francuskoj devetnaestog veka. Umetnici su se često strastveno uključivali u politiku kada su politička osećanja bila naročito snažna, ali kako je država ostala najveći izvor porudžbina, sudbine skulptora bile su neposrednije pogođene promenama poretka nego sudbine slikara. To ne znači da je francuskom skulpturom vladalo društveno i političko okruženje. Ipak, u meri u kojoj je bilo javna umetnost, skulptura je, neposredno ili posredno, mnogo više odgovarala na pritiske tih sila od slikarstva, i one su ga oblikovale u većoj ili manjoj meri, u zavisnosti od lokalnih prilika. Tako ne možemo razumeti razvoj skulpture bez pozivanja na političke promene koje su je okruživale.

RID. Fransoa Rid (1784–1855), koji je oduševljeno stao na Napoleonovu stranu posle carevog povratka sa Elbe, potražio je utočište pred vladavinom Burbona u Briselu, kao i Žak-Luj David koga je poznavao i cenio. Nakon povratka u Pariz Rid je zacelo osećao da je dospeo u stvaralački ćorsokak pa je odlučio da krene novim smerovima. Podstakao je novo interesovanje za francusku renesansnu

Romantizam u muzici

Muzika je postala idealan romantičarski oblik umetnosti, jer se uglavnom verovalo da omogućuje najpotpunije izražavanje čistih osećanja bez smetnji književnog značenja ili stvarnosti pojave. Arhetip ranog romantičarskog kompozitora bio je Ludvig van Betoven (1770–1827). Bio je izraziti pristalica Američke i Francuske revolucije, koje su napajale njegov nemirni romantičarski duh, a u ličnim odnosima ni pred kim nije saginjao glavu, ponajmanje pred bogatim mecenama. Ipak, duhovno je bio najbliži Geteu, pripadniku prethodne generacije. Njegovi rani radovi u stvari pripadaju neoklasičnom razdoblju u muzici (vidi okvir na str. 670), ali njegov stil više naginje onom K. F. E. Baha nego Mocartovom ili Hajdnovom, kod kojeg je učio četiri godine. Betoven je uveliko proširio izražajni raspon oblika koje je nasledio. Njegova su dela eksplozivnija i snažnija, glasnija i veličanstvenija. Poput Mocarta, Betoven je bio univerzalni genije. Naglašavajući prednost sadržaja pred oblikom, do krajnosti je proširio granice klasične muzike, a ponekad i dalje od toga. Nemilosrdno samokritičan, komponovao je mnogo manje dela od svojih prethodnika, ali, s malim brojem izuzetaka, ona su bitan doprinos muzičkoj literaturi. Osim čuvenih devet simfonija, na kojima počiva njegov ugled u javnosti, tu je i 31 sonata za klavir, instrument koji je istovremeno samostalan i simfonijski, i sedamnaest kvarteta koji su najdublji izraz celokupne kamerne muzike. Najuočljiviji vid Betovenove muzike jeste njena novina koja je postala predmet rasprava među mnogim njegovim savremenicima. Ona sadrži herojski naboj uravnotežen dirljivom liričnošću. Nijedan drugi kompozitor nije se mogao vinuti u visine ili utonuti u dubine duše s tako uzbudljivim dejstvom. Okrenuta javnosti tokom njegove mladosti i rane zrelosti, njegova muzika se s vremenom sve više zatvarala, možda kao posledica njegove sve veće gluvoće, koja je do 1816. bila gotovo potpuna, kao i njegovog privatnog života punog briga. Ipak, njena složenost je dosledan izdanak kompozitorove ličnosti i njegova kasna dela čini jednako zahtevnim za izvođača kao i za slušaoca.

Betoven je bio glavno ishodište za većinu romantičarskih kompozitora sledeće generacije. Ipak, koliko god ih njegova dominantna prisutnost ispunjavala strahopoštovanjem, oni su sačuvali svoju individualnost, odlučni da daju sopstvene doprinose.

Franc Šubert (1797–1828) bio je, nasuprot Betovenu, čovek blage prirode. Njegova sanjarska osećajnost našla je svoj pravi odušak u nemačkim umetničkim solo pesmama (*Lied*), nadahnutim među ostalim Geteovom i Šilerovom poezijom. Napisao ih je mnogo i vrlo su raznovrsne. Iako je imao izvesnih poteškoća u savladavanju proširenog simfonijskog oblika, Šubertove klavirske sonate idealan su spoj prisne liričnosti i dubine.

Komponovanje za orkestar nije predstavljalo poteškoću za Feliksa Mendelsona-Bartoldija (1809–1847). Kao i Mocart, i on je bio čudo od deteta i do kasnog puberteta već je komponovao respektabilnu muziku. (Njegova sestra, Fani, bila je takođe talentovana i nepravedno je zapostavljena.) Posebna odlika njegovih pet simfonija i brojnih uvertira jeste njihova životnost i kolorizam koji zvukom „slika" žive prizore. I Mendelsona je uzbuđivala književnost, pre svega Šekspirove drame. Za izvođenje Ludviga Tika iz 1843. komponovao je muziku za Šekspirov *San letnje noći*, savršeno prenoseći njegov vragolasti duh. Mendelson je, kao i Šubert, rano podlegao sifilisu (kugi tog doba), koji je odneo živote i brojnih drugih umetnika.

Najupečatljivija muzika Roberta Šumana (1810–1856) bila je klavirska i vokalna. Iako nije vladao veštinom orkestracije svog prijatelja Mendelsona, njegove četiri simfonije bile su vrlo važne za sledeću generaciju nemačkih kompozitora. One odišu nedužnošću i ljubavlju prema prirodi, koja ih čini protivtežom romantičarskom slikarstvu pejzaža. Šuman se nadahnjivao i piscima romantizma i prihvatio se komponovanja niza velikih vokalnih dela: odgovarajuće muzike za *Manfreda* (1849), koja uključuje poemu Lorda Bajrona; opere *Genoveva* (1850), prema drami Ludviga Tika; i *Prizora iz Fausta* (1853), zasnovanih na Geteovoj poeziji. Šumanova supruga Klara Vik (1819–1896) bila je takođe odlična pijanistkinja i kompozitor, ali je svoju karijeru podredila muževljevoj, tako da je njena muzika tek nedavno privukla pažnju. Šuman je umro mlad, a, možda kao posledica sifilisa, dve godine pred smrt duševno je oboleo.

Jedini kompozitor koji se izjednačio s Betovenovom herojskom figurom bio je Francuz Hektor Berlioz (1803–1869), čija se muzika koristi punom snagom vrlo velikog orkestra. Iako uglavnom samouk, Berlioz je bio vešt kompozitor koji je vladao orkestracijom. Berliozova muzika je programska, što znači da priča priču ili barem nagoveštava niz događaja. Upravo je taj naglasak na razvoju priče na račun čistog oblika jedna od njegovih najromantičarskijih osobina. Berliozova *Fantastična simfonija*, 1830, morbidni je raport o neuzvraćenoj ljubavi. Dubok utisak na Berlioza ostavio je Šekspir i njegovo najuspelije dramsko delo jeste *Romeo i Julija* (1839). Niko, čak ni Verdi ni Čajkovski, nije bolje razumeo čaroliju ljubavi i snagu tragedije u Šekspirovom delu. Iako su mu se malo izvodile za života, Berliozove opere bile su vrlo važne kao uspešno oživljavanje velike tradicije Lilija i Ramoa.

U prvoj polovini devetnaestog veka Pariz je bio evropska operska metropola. Najplodniji i najpopularniji kompozitor

tradiciju fontenbloovske škole i Đovanija Bolonje (vidi str. 496–498), a ona ge je potom dovela do Klausa Slutera. Ovo novo otkriće nacionalne vajarske tradicije, tako karakteristično za obnovu u romantizmu, bilo je deo novog nacionalizma, čiji je primer bila i strast prema istorijskim portretima potrebnim za „moralno uzdizanje javnosti".

Ova razmišljanja izneta su u Ridovom remek-delu *Odlazak dobrovoljaca iz 1792*, uobičajenije nazivanom *Marseljeza* (sl. 904), za Napoleonov nedovršeni slavoluk na Etoalu. Luj-Filip i njegov energični ministar unutrašnjih poslova Adolf Tirs smatrali su da je njegovo dovršavanje prilika da pokažu da nova vlast zastupa nacionalno pomirenje. Dakle, skulptorski ikonografski program morao je da ponudi nešto svakom delu francuskog političkog spektra. Rid je imao sreće kad je dobio porudžbinu za jednu od četiri grupe koje uokviruju prolaz. On je svoju temu –

opera bio je Đoakino Rosini (1792–1868), koji je prilagodio svoj italijanski stil francuskom ukusu. Dok njegove opere uglavnom imaju komične zaplete, sama muzika je veličanstvena i uvek kad je libreto bio dobar, rezultat je bilo remek-delo: *Seviljski berberin* (1816), zasnovan na Bomaršeovoj komediji, i *Viljem Tel* (1829), njegova poslednja opera, nadahnuta Šilerovom dramom iz 1804. Klasična suprotnost Rosinijevom neobuzdanom romantizmu bio je drugi Iitalijan, Luiđi Kerubini (1760–1842), koji se nastanio u Parizu 1788. Kasnija akademska protivteža Gluku, slavljen je kao jednak Betovenu, na čiju je jedinu operu uticala Kerubinijeva *Medeja* (1799), rađena prema Euripidovoj tragediji.

Kada je Rosini 1824. otišao u Pariz, italijanska opera ostavljena je u sigurnim rukama Gaetana Donicetija (1797–1848). Većina od njegovih 70 opera komponovana je isključivo zbog zarade, ali najbolje, posebno *Lučija od Lamermura* (1835), poseduju produhovljenu dramatičnost i privlačnu muziku. Donicetijev stil uveliko je odredio karakter italijanske opere pre Đuzepa Verdija. Njegov glavni rival, Vinčenco Belini (1801–1835), umro je nekoliko godina pošto je komponovao *Normu* i *Mesečarku* 1831, suviše mlad da bi mogao da razvije sve svoje mogućnosti.

Među najneobičnijim muzičkim pojavama romantizma bio je poljski kompozitor Frederik Šopen (1810–1849), koga je privukao Pariz. Veliki klavirski virtuoz, Šopen je uveo širok spektar novih vrsta kompozicija za klavir, kao na primer *polonezu* i *mazurku*, zasnovane na poljskoj narodnoj muzici, iako je Džon Fild (1782–1837) pomogao da se prokrči put njegovim nokturnima. Te kompozicije toliko su slobodne i domišljate da izgledaju kao sasvim novi oblici koji kao da su pokrenuti čarolijom Šopenove beskrajno plodne mašte. Iako uglavnom kratke, one su urodile ne samo poetskom prisnošću kojom je nadvisivao ostale već i svojom veličinom. Šopen i njegova prijateljica, spisateljka Žorž Sand, pozirali su za čuveni portret Eženа Delakroa.

Za Šopena muzika je ostala pre svega izražajno sredstvo, pa tek onda prikazivanje veštine. S italijanskim violinistom Nikolom Paganinijem (1782–1840), koji je takođe veći deo života proveo u Parizu, virtuoznost je postala sama sebi svrha, što je uveliko proširilo mogućnosti sviranja violine. On je bio jedna od prvih velikih muzičkih zvezda koje je publika obožavala. Paganini je postao uzor Šopenovom prijatelju, mađarskom pijanisti Francu Listu (1811–1886), koji je nakratko došao u Pariz, a koji je kasnije mnogo putovao.



905. Antoan-Luj Bari. *Tigar proždire kajmana iz Ganga*, 1831–1832. Bronza, 100,3 cm. Luvr, Pariz

francuski narod koji se ponovo okuplja u odbranu Republike od napada spolja – uzdigao na visinu mitskog sjaja. Dobrovoljci – neki nagi, a drugi u klasičnom oklopu – nadiru nadahnuti snažnim zamahom krilatog duha Slobode nad njima. Nije bilo čudo što je delo izazvalo reakcije pune emocija, zahvaljujući kojima je narod ovu kompoziciju poistovetio s nacionalnom himnom. Za Rida, kompozicija je imala duboko lično značenje jer je i njegov otac bio među tim dobrovoljcima. Kada je Trijumfalna kapija u Parizu 1836. službeno otkrivena, gotovo opšti sud bio je da su u poređenju s Ridovom grupom ostale tri bile blede do beznačajnosti. Uprkos velikom javnom odobravanju, *Marseljeza* nije Ridu donela službene počasti koje je s pravom zasluživao. Sve više i više Rid je bio u otporu prema režimu i njegova najvažnija dela između 1836. i 1848. bila su neposredan izraz njegovih bonapartističkih političkih uverenja.

BARI. Prvobitni izvor *Marseljeze* ipak je slikarski. Na sličan način Stabsov *Lav koji napada konja* (vidi sl. 848) predak je grupa životinja Antoana Luja Barija (1795– 1875). Bari je, sledeći oca, postao zlatar, ali je sve svoje slobodno vreme provodio u pariskom zoološkom vrtu skicirajući životinje i proučavajući njihovu anatomiju. Postao je i prijatelj Delakroa koji je delio ista interesovanja i ponekad obrađivao iste teme. Bari je postigao svoj prvi uspeh na Salonu 1831. gipsanim modelom *Tigra koji proždire kajmana iz Ganga* (vidi sl. 905). U njegovoj kompoziciji uočljiv je realizam zasnovan na dubokom poznavanju zoologije, ali ono što je ostavilo podjednako snažan utisak na kritičare i publiku jeste tigrova surovost, nemilosrdan prikaz „prirode crvenih zuba i kandži", tako uzbudljiv za romantičarsku maštu. Borbe životinja imale su dugu tradiciju u zapadnoj umetnosti, koja seže do klasične starine, ali su one sledile čvrsto ustanovljene formalne konvencije koje su vladale i izborom životinja i njihovim kompozicijskim odnosima. Bari se nije obazirao na prethodnike. Ne samo da je svoje životinje proučavao neposredno u prirodi nego je izabrao i egzotične vrste i kombinacije. Nije bila važna zoološka neuverljivost grupe (nije verovatno da bi krokodili mogli biti plen tigrova), nego njena izražajna snaga pojačana monumentalnom zbijenošću osnovnog oblika.

PREO. Osim što su doveli Rida i Barija na istaknuto mesto, saloni ranih tridesetih godina devetnaestog veka služili su kao izlog skulptorima, tada još mladim od trideset godina. Od generacije njihovih učitelja razdvajalo ih je to što su svi bili premladi da bi iskusili Napoleonovo doba. Dogodilo se da u ovoj grupi nije bilo nijednog prvorazrednog umetnika. Ogist Preo (1809–1879), najzanimljiviji među njima, mogao je biti prvi koji bi zaslužio epitet „netalentovani genije", kako ga je nazvao jedan od savremenika. Njegov ambiciozni reljef nazvan *Pokolj* (sl. 906), koji je poslao na Salon 1834, pokazuje da je njegovo interesovanje



906. Ogist Preo. *Pokolj,* 1834. Bronza, 109,2 x 139,7 cm. Muzej lepih umetnosti, Šartr

usredsređeno na izuzetna duševna i emotivna stanja. Ponudio je reljef kao deo veće kompozicije, ali se može posumnjati da je to učinio da bi lakše prošao u uži izbor. Projekat je potpun, iako u njemu nijedna figura – osim novorođenčeta – nije prikazana u celini. Stil *tuerie* (pokolj) mogao bi se nazvati neobaroknim; ipak, on je nabijen fizičkim nasiljem i osećanjima koji daleko nadmašuju ono što nalazimo u baroknoj umetnosti, a njegova izražajna iskrivljenja i iracionalni prostor maksimalno su ispunjeni oblicima izvijenim od bola, izazivajući uspomene na poznogotičku skulpturu (up. sl. 488). Lice viteza pod kacigom pored majke koja vrišti sugeriše da je sama tema – neki užasan apokaliptičan događaj izvan ljudske kontrole – srednjovekovna. Ali prema zaista romantičarskoj modi Preo ne određuje o kom događaju je reč.

Delom *Pokolj* Preo je postao poznat kao uzoran romantičarski skulptor. Avangardni kritičari slavili su delo kao napad na temeljna pravila klasičnog reljefa. (Lako je zamisliti šta je druga strana mislila o tome.) Upravo je njegov ekstremizam učinio *Pokolj* slepom ulicom. Ni Preo sam, a ni iko drugi, nije od te tačke mogao krenuti dalje.

KARPO. Ako vrhunac plime romantizma nalazimo među francuskim skulptorima rođenim u prvoj deceniji devetnaestog veka, one rođene tokom druge decenije možemo, donekle oklevajući, nazvati kasnim (ili zakasnelim) romantičarima, ali i među njima uzalud tražimo nekog talentovanog umetnika. Nasuprot tome, u trećoj deceniji rođeno je nekoliko istaknutih skulptora. Među njima je najveći i najpoznatiji bio Žan-Batist Karpo (1827–1875). Karpoovo remek-delo nastalo je krajem Drugog carstva koje je usledilo nakon kratkotrajne Druge republike 1852. Njegov stari prijatelj Šarl Garnije počeo je 1852. da gradi parisku Operu (vidi str. 710–712) i poverio mu jednu od četiri skulpturalne kompozicije duž pročelja. *Igra* (sl. 907) savršeno se slaže s Garnijeovom neobaroknom arhitekturom. (Gipsani model na našoj slici istovremeno ima više životnosti i preciznosti od završne kompozicije u kamenu, koju vidimo na slici 920 u donjem desnom uglu.) Nakon otkrivanja 1869. kompozicija je dočekana kao bruka. Gole bahantkinje koje plešu oko muškog krilatog demona optužene su da su pijane, vulgarne i nepristojne, što nije neobično jer njihova koketna veselost potiče od malih rokoko kompozicija, kao što je Klodionova (vidi sl. 815). Ali za razliku od Klodionovih, Karpoove ogromne figure (visoke više od 4 m) više izgledaju da su neobučene nego da su nage, tako da ih ne možemo prihvatiti kao zakonite žitelje mitološkog sveta. Javno mnjenje bilo je uporno u zahtevu da se one



907. Žan-Batist Karpo. *Igra*, 1867–1869. Gipsani model, otprilike 4,6 x 2,6 m. Muzej Opere, Pariz

zamene, ali posle završetka rata s Nemačkom, 1871. stari prigovori bili su zaboravljeni, a *Igra* proglašena remek-delom. Ono je isto toliko nadmoćno nad ostalim trima kompozicijama na Operi, mnogo konzervativnijih autora, koliko je i Ridova *Marseljeza* nadmoćna u odnosu na svoje susede na Trijumfalnoj kapiji.

BARTOLDI. Prkositi društvenom poretku, njegovim vrednostima i ustanovama bilo je lakše piscima i slikarima nego skulptorima. Njima je kasni devetnaesti vek ponudio niz prilika za službene porudžbine. Ako pogledamo sve takve spomenike zapadnog sveta, nećemo pogrešiti nagađajući da je većina podignuta ili bar započeta između 1872. i 1905. Najambiciozniji od njih bio je *Kip slobode* (ili, zvanično, *Sloboda obasjava svet*, sl. 908) Ogista Bartoldija (1834–1904).

Taj spomenik sećanja na francusku pomoć Americi tokom Rata za nezavisnost bio je poklon francuskog naroda, a ne vlade. Naime, njegovi ogromni troškovi podmireni su dobrovoljnim prilozima koji su se skupljali deset godina. Bartoldi je razvio *Kip slobode* iz prethodne zamisli džinovskog svetionika u obliku žene koja drži svetiljku, koji je trebalo da bude podignut na severnom ulazu u Suecki kanal. Sve što je imao da učini bilo je da egipatsku frizuru zameni krunom sa zracima, a svetiljku bakljom. Završni model prikazuje strogu, klasično odevenu mladu ženu koja drži baklju u podignutoj desnoj ruci, a tablicu u levoj. Svojom levom nogom, na kojoj počiva težina, nagazila je na razbijene okove tiranije. Desna noga ("slobodna" u skladu s pravilima klasičnog kontraposta) postavljena je unazad, tako da figura gledana sa strane izgleda kao da se kreće napred, ali deluje statično s prednje strane. Kao skulptura *Kip slobode* je manje originalan nego što bi se moglo pomisliti. Oblikovno i ikonografski izvire iz temelja koji sežu do Kanove i prethodnika. Njegova konzervativnost je Bartoldijev svestan izbor. On je osetio da samo „bezvremena"



908. Ogist Bartoldi. *Kip slobode (Sloboda obasjava svet),* 1875–1884.
Bakarne ploče na metalnoj konstrukciji, visina figure 46 m. Ostrvo slobode, luka grada Njujorka

statua može oteloviti ideal kakav je želeo da uzdigne. Statua viša od 46 metara zadavala je ozbiljne izvođačke teškoće koje su zahtevale znanje inženjera visokogradnje. Bartoldi je pronašao savršenog saradnika u Gistavu Ajfelu, budućem graditelju Ajfelove kule (vidi str. 742–743. i sl. 964). Za dovršenje projekta trebalo je više od jedne decenije. *Kip slobode* najzad je svečano otvoren u jesen 1886, smešten na visokom postolju sagrađenom sredstvima koja su javno prikupljena u Americi. Slava ovog simbola, dolazimo u iskušenje da kažemo „zaštitnog znaka" Sjedinjenih Američkih Država, zadržala se do danas.

ARHITEKTURA

S obzirom na individualistički karakter romantizma, mogli bismo očekivati da će raspon obnoviteljskih (istoricističkih) stilova biti najrasprostranjeniji u slikarstvu, najličnijoj i najpovučenijoj od svih likovnih umetnosti, a najuži u najuopštenijoj i najjavnijoj umetnosti – arhitekturi. No, dogodilo se suprotno. Slikari i skulptori nisu mogli da odbace renesansne navike u prikazivanju i nikada u stvari nisu ni oživeli srednjovekovnu umetnost ili drevnu umetnost pre klasičnog grčkog razdoblja. Arhitekti, međutim, nisu bili podložni tom ograničenju i stilske obnove održale su se duže u arhitekturi nego u drugim umetnostima.

Klasična i gotička obnova

Kako smo već primetili, kasni osamnaesti vek postao je više sklon težem i strožem grčkom dorskom redu nego rimskom. Ova „obnova Grčke" jeste faza neoklasicizma koja je započela građevinama malih razmera u Engleskoj, ali je svuda brzo preuzeta, jer se verovalo da otelovljuje više „plemenite jednostavnosti i mirne veličine" klasične Grčke od kasnijih, manje „muževnih", redova. Grčki dorski red bio je i najmanje prilagodljiv pa tako i naročito teško upotrebljiv za rešavanje modernih zadataka, čak i kada je bio komponovan s rimskim i renesansnim elementima. Grčka dorska arhitektura tek retko mogla je biti neposredan model za neoklasične građevine. Umesto toga, nalazimo njene adaptacije, dopunjene elementima iz drugih grčkih redova.

ŠINKEL. *Stari muzej* (*Altes Museum,* sl. 909) u Berlinu Karla Fridriha Šinkela (1781–1841) sjajan je primer grčke obnove. Glavno pročelje izgleda kao dorski hram posmatran sa strane (vidi sl. 166), ali s jonskim stubovima unutar korintskog reda (up. sl. 162 i 177). Zgrada je značajna po smelosti projekta i skladnim proporcijama. Vrlo sposoban arhitekt, Šinkel je počeo kao slikar u stilu Kaspara Davida Fridriha (vidi str. 692–693), a radio je i kao scenograf pre nego što se pridružio berlinskoj kancelariji za javne radove,



909. Karl Fridrih Šinkel. *Altes Museum*, Berlin, 1824–1828.

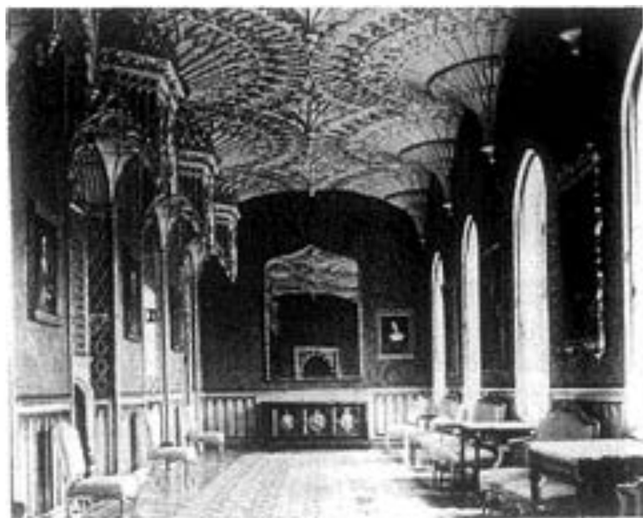
koju je kasnije vodio. Zato je vrlo dobro znao kako da prožme arhitekturu romantičarskim idejama i pozorišnim dahom dostojnim Piranezija. Šinkelova prva ljubav bila je gotika, pa iako je većina njegovih javnih zdanja u grčkom stilu, ona zadržavaju znatan udeo pikturalnosti. Pravilna podela monumentalnog pročelja muzeja korisna je za uspostavljanje misaonog pristupa kakvo priliči posmatranju umetnosti u riznici starina.

Šinkel je dao primer koji je ubrzo svuda preuzet. On je prvi pristupio muzeju kao hramu umetnosti. Za takvo povezivanje postojala je potvrda u klasičnoj prošlosti: mala *pinakoteka* (galerija slika) na ulazu u Akropolj (sl.173). *Stari muzej* odražava obožavanje stare Grčke u zemlji Vinkelmana i Mengsa. Za pesnika Getea Grčka je ostala vrhunac civilizacije. *Stari muzej* je, štaviše, zavet prosvetiteljskom stavu koji je podstakao nastanak umetničkih muzeja, galerija i akademija s obe strane Atlantika posle 1760. Istovremeno, grčki stil služio je imperijalnim ambicijama Pruske, koja se pojavila kao velika sila na Bečkom kongresu 1815. Impozantna veličina *Altes Museuma* Berlin proglašava novom Atinom s carem Vilhelmom III kao modernim Periklom.

Karakteristika romantizma jeste da su arhitekti u vreme kada su pokrenuli klasičnu obnovu započeli i gotičku. Engleska je u tome, kao i u razvoju romantičarske književnosti i slikarstva daleko prednjačila. Gotički oblici nisu u Engleskoj nikada potpuno nestali. Povremeno su ih koristili za posebne svrhe čak i ser Kristofer Lorens i ser Džon Vanbru (vidi str. 608-609), ali su to bili ostaci izvorne, iako pomalo demodirane, tradicije. Nasuprot tome, svesna obnova bila je povezana s veličanjem pitoresknog kao i modom srednjovekovnih (ili pseudosrednjovekovnih) „romana".

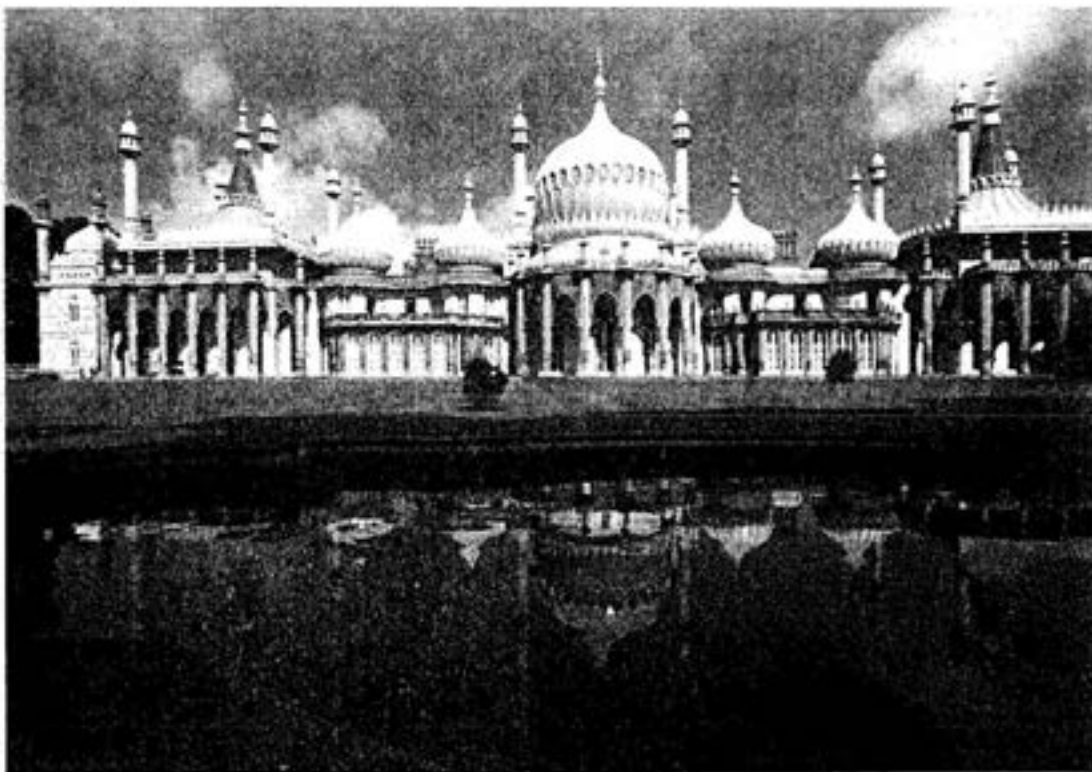


910. Horas Volpol s Vilijamom Robinsonom i drugima. Stroberi Hil, Tvikenam, Engleska, 1749–1777.



911. Unutrašnjost Stroberi Hila

VOLPOL. U tom duhu je Horas Volpol (1717–1797) sredinom osamnaestog veka proširio i „gotizovao" svoju seosku kuću Stroberi Hil (sl. 910 i 911), rad je trajao dve decenije, a u njega je Volpol uključio i krug svojih prijatelja (među ostalima i Roberta Adama, čiji je zadatak bio rešenje okruglog tornja). Izlomljena spoljašnjost građevine ima promišljenu nepravilnost koja je nesumnjivo pikturalna. Iznutra većinu delova čine preneseni ili verno prilagođeni elementi s autentičnih gotičkih izvora. Unutrašnjost na slici 911 izvanredno je podražavanje engleskog perpendikularnog stila koji nalazimo u kapeli Henrija VII u Vestminsterskoj opatiji (up. sl. 452) s kupastim svodovima. Bogato protkane, a ipak ljupke, površine zidova izgledaju gotovo kao da su ukrašene podmetačima od čipkastog papira. Iako je Volpol povezivao gotiku sa zanosom uzvišenog, on je priznao da je kuća „ljupka i vesela". Ova razigranost, tako nesputana dogmom, daje Stroberi Hilu posebnu draž. Gotika



912. Džon Neš. Kraljevski paviljon, Brajton, 1815–1818.

je ovde još uvek „egzotičan" stil. Ona je privlačna jer je neobična, ali upravo zbog toga mora biti „prevedena" poput srednjovekovnog „romana" ili kineskih motiva koji se iznenada pojavljuju na rokoko ukrasima.

NEŠ. Romantičarska mašta videla je gotiku i tajanstveni Istok u sličnom svetlu. Remek-delo u tom duhu jeste Kraljevski paviljon u Brajtonu (sl. 912), koji je pola veka kasnije sagradio Džon Neš (1752–1835). Najveći arhitekt engleskog pikturalnog stila, Neš je vladao širokim rasponom stilova obnove, koje je slagao stvarajući blistav utisak. Stil ove „palate dostojanstvenog zadovoljstva" jeste poslastičarska verzija Tadž Mahala. Neš je opteretio neopaladijevsku zgradu pročeljem kupola od liva, minareta i čipkastih pregrada s kineskim, čak i gotičkim, motivima ubačenim radi postizanja prave mere; zato je zgrada bila poznata kao indijska gotika.

LATROB. Do 1800. gotika je bila sasvim prihvatljiva alternativa grčkoj obnovi kao stil za velike crkve. Bendžamin Latrob (1764–1820), Angloamerikanac koji je u Džefersonovo vreme postao najuticajniji arhitekt „federalnog" neoklasicizma, predložio je projekte za katedralu u Baltimoru u oba stila. Po tome ga možemo nazvati učenikom engleskog arhitekte Džona Souna (1753–1837), koji je takođe radio u raznovrsnim stilovima obnove. Izabran je neoklasični, ali mogao je biti i neogotički. Spoljašnjost sadašnje zgrade (sl. 913) ima zidove koji podsećaju na Sufloov Panteon (vidi sl. 856), kupolu strožeg plana, pročelje hrama i zvonike prikrivenog gotičko-baroknog porekla. (Lukovičasti krovovi nisu njegovo delo.)

Unutrašnjost je mnogo istaknutija (sl. 914). Iako je bio nadahnut prostorima antičkog Rima natkrivenim kupolom i svodovima, naročito Panteonom (vidi sl. 246), Latroba nije interesovala arheološka tačnost. „Mišićavost" rimskih građevina prigušena je. Prefinjeni zidni ukrasi, profili i kasete preuzeti su neposredno od Roberta Adama (up. sl. 859); one su samo linearni naglasci koji ne remete neprekinute, sažete površine. Latrob ovde pokazuje koliko je naučio od Sounovog remek-dela, *Engleske banke* u Londonu, pre nego što je napustio grad 1796. Na nesreću, banka je većim delom razrušena 1927, ali je još poznajemo s fotografije (vidi sl. 916). Kao i Adam, Soun je bio oduševljen Piranezijevim epskim arhitektonskim fantazijama, koje je spojio s kasnijim francuskim teorijama. U Latrobovom francuskom tumačenju, prostorne odlike antičke arhitekture stekle su vizionarski kvalitet Buleovog spomenika Isaku Njutnu (vidi sl. 857) – prostrano, čisto, uzvišeno. Čudno bez težine, unutrašnjost gotovo predstavlja spoj klasičnog oblika i gotičke lakoće koji je prvi zahtevao Suflo. Ona pokazuje i slobodan i domišljat izgled zrelog neoklasičnog stila u rukama talentovanog arhitekte. Da je gotički projekat bio izabran (sl. 915), spoljašnjost bi možda bila upečatljivija, ali bi unutrašnjost verovatno bila manje impresivna. Kao mnogi romantičarski arhitekti koji su težili uzvišenom, Latrob je posmatrao gotičke crkve „spolja prema unutra" – tajanstvene građevine, čiji se obrisi u daljini naziru prema nebu – ali je svoju prostornu maštu napajao na rimskim spomenicima.

913. Bendžamin Latrob. Baltimorska katedrala (Bazilika vaznesenja), Baltimor. Započeta 1805.



914. Unutrašnjost Baltimorske katedrale



915. Bendžamin Latrob.
Alternativni plan za Baltimorsku katedralu

Posle 1800. izbor između klasičnog i gotičkog načina sve je češće rešavao u korist gotike. Nacionalistička osećanja osnažena napoleonskim ratovima postala su važan faktor. I Engleska, i Francuska i Nemačka bile su sklone da poveruju da gotika izražava njihov sopstveni nacionalni duh. Određeni teoretičari (posebno Džon Raskin) smatrali su gotiku nadmoćnom i iz etičkih i iz religioznih razloga zato što je bila „časna" i „hrišćanska". (Vidi Primarne izvore br. 84, str. 936–937.)



916. Ser Džon Soun, Engleska banka, London, 1794. Porušeno

BARI I PJUDŽIN. Sva ova razmatranja stoje iza projekta ser Čarlsa Barija (1785–1860) i A. N. Velbija Pjudžina (1812–1852) za zgradu Parlamenta u Londonu koja je najveći spomenik gotičke obnove (sl. 917). Kao sedište velikog i složenog vladinog aparata, ali istovremeno i kao žarište patriotskih osećanja, Parlament predstavlja čudnu mešavinu: repetitivna simetrija vlada glavnim delom građevine, a pikturalna nepravilnost njenom konturom. Zgrada je zaista protivrečna, jer Pjudžinovim gotičkim rečnikom, nadahnutim kasnim engleskim perpendikularnim stilom (up. sl. 452), opterećuje građevinu koju je Bari zamislio kao klasičnu, s rezultatom kojim nijedan nije bio zadovoljan. Zgrada Parlamenta, ipak, zadivljujuće izražava veličinu viktorijanske Engleske na vrhuncu moći.

Neorenesansna i neobarokna arhitektura

GARNIJE. U međuvremenu se broj stilskih alternativa za arhitekte stalno povećavao drugim istoricističkim obnovama. Kada se, do sredine veka, vratila naklonost prema renesansi, a zatim i prema baroku, obnoviteljski pokret zatvorio je krug: neorenesansa i neobarok zamenili su neoklasično. Ova završna faza romantičarske arhitekture, koja je preovladavala između 1850. i 1875. i protegla se i posle 1900, sažeta je u pariskoj Operi (sl. 918–920), koju je projektovao Šarl Garnije (1825–1898). Opera je bila vrhunac plana barona Žorž-Ežena Osmana da za Napoleona III modernizuje Pariz, jer je zgrada žižna tačka za niz glavnih avenija koje se iz svih smerova pružaju ka njoj. Iako zgrada Opere nije bila dovršena do pada Drugog carstva, obilje njenog „bozar" (Beaux-Arts) stila obeležilo je novi Pariz. Zgrada je remek-delo eklekticizma. Fluidni tok krivih linija velikog stepeništa podseća na Biblioteku Laurencijanu (vidi sl. 617). Gomilanje glavnog ulaza podseća na Leskoovo četvrtasto dvorište Luvra (vidi sl. 722). Ali dupli stubovi pročelja „preneti" s Peroovog istočnog pročelja Luvra (vidi sl. 799) spojeni su s manjim redom onako kako je nagovestio Mikelanđelo svojom palatom Konzervatori (vidi sl. 621). Drugi ulaz liči na pročelje hrama.

Celina svesno upućuje na spoj palate umetnosti i hrama umetnosti. Pozorišni utisak prenosi svečano raspoloženje

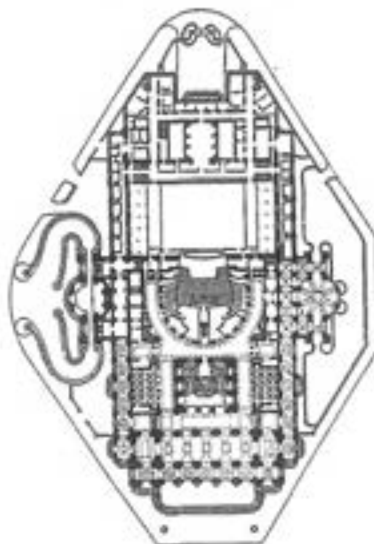


917. Ser Čarls Bari i A. N. Velbi Pjudžin. Parlament, London. Započeto 1836.



918. Šarl Garnije. Veliko stepenište, Opera, Pariz. 1861–1874

919. Osnova Opere



920. Opera, Pariz



921. Fransoa-Onore Žakob-Dezmalte (prema projektu Šarla Persijea i Pjer-Fransoa Fontena). Spavaća soba carice Žozefine Bonaparta. Oko 1810. Šato de Malmezon, Rijel-Malmezon, Francuska

publike koja se okuplja pre početka predstave. Njena neobaroknost proizlazi više iz obilja skulpture, uključujući i Karpoovu *Igru* (vidi sl. 907), i dekoracije nego iz njenog arhitektonskog rečnika. Cela zgrada izgleda tako „nakinđurena", a njena luksuzna vulgarnost tako je naivna da razoružava. Ona odražava ukus dobrotvora industrijske revolucije, novih bogataša i moćnika, koji su sebe zamišljali kao naslednike stare aristokratije. Da bismo pronašli isto toliko ekstravagantnu razmetljivost, moramo se vratiti na Sansovinovu biblioteku sv. Marka (sl. 663) koja veliča bogatstvo Venecije. Nije nikakvo čudo što su magnate više privlačili stilovi koji su prethodili Francuskoj revoluciji od neoklasičnog ili neogotičkog.

DEKORATIVNE UMETNOSTI

Carski stil (ampir)

Dekorativne umetnosti tokom razdoblja romantizma uglavnom su sledile isti put kao i arhitektura, ali su bile još eklektičnije. Obnova koju je pokrenulo otkriće Pompeje i Herkulanuma dostigla je svoj vrhunac u ranom devetnaestom veku carskim stilom (ampirom) zakasnelim oblikom neoklasicizma, koji se nakon Napoleonovih osvajanja proširio Evropom. Kao što samo ime govori, stil se napajao na rimskoj imperijalnoj umetnosti, čime je Napoleon, prisvajanjem carskih obeležja, doveden u vezu s Cezarom. U početku su rimske uzore oponašali više-manje verno, ali su takve imitacije među najmanje zanimljivim proizvodima ampir stila. Mnogo su važnije slobodne interpretacije ovih izvora u čast porodice Bonaparte. One često uključuju egipatske motive, kao znak sećanja na Napoleonovo osvajanje 1798. kojim je otvoren put prema Srednjem istoku.

PERSIJE I FONTEN. Primetili smo na trenutak ampir stil na krevetu Kanovine Pauline Borgeze kao Venere (sl. 902). U potpunosti ga vidimo u Napoleonovoj privatnoj rezidenciji nadomak Pariza, Šatou de Malmezon, koji su posle 1798. preuredili arhitekti Šarl Persije (1764–1838) i Pjer-Fransoa Fonten (1762–1853). Njima je povereno i dekorisanje unutrašnjosti pa je njihov priručnik o unutrašnjem uređenju, objavljen 1812, postao standardan za ampir stil. Spavaća soba Napoleonove žene Žozefine pokazuje njen razmetljivi ukus, tako svojstven carskom stilu u celini (sl. 921). Tako nam ovaj prenaglašeni sjaj mnogo govori o Prvom carstvu i njegovim težnjama. Dekoracija ovde služi za iste propagandne svrhe kao i u Versaju (vidi sl. 802), jer je to svečana spavaća soba. (Žozefina je najčešće spavala u običnoj spavaćoj sobi pored nje.) Iako naručen ranije, neobičan krevet koji je izradio najistaknutiji konstruktor nameštaja u Napoleonovo doba, Fransoa-Onore Žakob-Dezmalte (1770–1841), postao je prema projektu Persijea i Fontena centralni ukras celokupnog preuređenja 1810. godine, koje nastavlja da slavi Žozefinu kao caricu, iako je njen brak bio razveden nešto ranije iste godine. Na njemu su labudovi i rogovi obilja, uobičajene napoleonovske dosetke, s tradicionalnim baldahinom, koji podseća na vojnički šator s carskim orlom na vrhu. Pored kreveta je tronožac s umivaonikom i bokalom, napravljen prema pompejanskim modelima. Kao i sve ostalo u spavaćoj sobi, i on prati arheološke uzore do detalja. Ipak u antici ništa nije ovako izgledalo, a utisak je začuđujuće blizak stilu Luja XVI uoči Francuske revolucije.

INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA. Zamah industrijske revolucije doveo je do opadanja umetničkog zanatstva jer je sve počelo da se proizvodi masovno – od porcelana i srebrnine do tkanina i nameštaja – da bi zadovoljilo potrebe srednje klase u zamahu. Uprkos pokušajima da se sačuvaju umeća prošlosti, posle revolucije 1848. mašina je izašla kao pobednik. To je pratilo odgovarajuće srozavanje estetskih kriterijuma, koji su sada zadovoljavali najširi krug kupaca. Tokom restauracije i Drugog carstva dekorativne umetnosti nekritičkim imitiranjem trebalo je da prizovu sećanje na nekadašnju slavu Francuske. Postojale su čak obnove stilova obnove! Do 1840. nameštaj je počeo da se gubi u zbrci eklektičkih drangulija koje su za nove vođe industrije obezbeđivale raskošno okruženje. Kao posledica, dekorativne umetnosti retko su uspevale da se izdignu iznad banalnosti. Među malobrojnim izuzecima jesu veliki svećnjaci za veliko stepenište pariske Opere (vidi sl. 918) talentovanog skulptora Alber-Ernea Karije-Beleza (1824–1887). Na kraju, jedino što je moglo da preokrene takav razvoj događaja bila je nova revolucija u dekorativnim umetnostima: pokret za umetnost i zanat (vidi str. 744–745).

FOTOGRAFIJA

Da li je fotografija umetnost? Činjenica da još uvek postavljamo to pitanje dokazuje da rasprava nije zaključena. Odgovori su se menjali s promenama tumačenja i razumevanja umetnosti. Sama za sebe fotografija je sredstvo kojim se, jednako kao i uljanom bojom ili pastelom, umetnost stvara, a bez nekog posebnog svojstva koje bi garantovalo nastanak umetnosti. Najzad, ono što umetnost razdvaja od umeća jeste razlog zašto je nešto napravljeno, a ne kako je napravljeno. Ipak fotografija je, kao i likovne umetnosti, stvaralačka, jer njeno nastajanje po svojoj prirodi uključuje



922. Žozef Nisefor Nijeps. *Pogled kroz prozor na Le Gra,* 1826. Heliografija, 16,5 x 20 cm. Kolekcija Gernshajm, Istraživački centar Hari Ransom, Teksaski univerzitet u Ostinu

imaginaciju. Svaka fotografija, čak i usputno snimanje, znači sređivanje iskustva i beleženje predstave. Tako nam tema i stil fotografije govore o unutrašnjim i spoljnim svetovima fotografa. Štaviše, poput slikarstva i skulpture, fotografija učestvuje u istom postupku traženja-i-nalaženja. Fotografi možda ni sami nisu uvek svesni šta ih je pokrenulo dok ne vide gotovu sliku.

Poput drvoreza, bakroreza i litografije, fotografija je vrsta štampe i zavisi od mehaničkog postupka. Ali za razliku od drugih grafičkih medija, njoj su oduvek zamerali što je proizvod nove tehnologije. Ne računajući pritisak na okidač ili polugicu kao ni izazivanje posebnih efekata, za sprovođenje ideje ona ne zahteva delovanje umetnikove ruke. Zbog toga se obično smatra da je fotografski aparat sprava za snimanje – i ništa više od toga. Pa ipak, fotografija nikako nije nepristrasno sredstvo; njen snimak realnosti nikad nije sasvim veran. Primećivali mi to ili ne, fotografija menja pojave. Fotografija objašnjava svet oko nas, čineći da ga doslovno vidimo „novim očima".

Fotografija i slikarstvo predstavljali su paralelan odgovor svom dobu i većim delom izražavali isti pogled na svet. Ponekad je moći fotoaparata da proširi naš način gledanja prethodilo kreativno shvatanje slikara. Dva sredstva se, ipak, u osnovi razlikuju po pristupu i po svojoj prirodi. Slikari izlažu svoje razumevanje postupcima koji znače odgovor prepun različitih slojeva, dok fotografi prepoznaju onaj trenutak kad predmet ili realnost pred njima odgovara predstavi koju su o tome stvorili.

Ne iznenađuje što su fotografija i likovne umetnosti od samog početka bile u zategnutim odnosima. Likovni umetnici većim delom odnosili su se prema fotografiji kao prema nekoj vrsti predloška, priručnog izvora ideja i zabeleški motiva koje možemo istrgnuti da bismo ih uklopili u završno delo. Akademskim slikarima činilo se da je fotografski prikaz detalja u skladu s njihovim sopstvenim podrobnim naturalizmom. I ostali umetnici služili su se fotografijom, iako to nisu uvek priznavali. Za uzvrat, na fotografiju su u njenoj istoriji snažno uticala slikarska sredstva i o njoj se još može suditi prema tome koliko oponaša sliku ili crtež. Da bismo razumeli položaj fotografije u istoriji umetnosti, moramo biti svesni posebne snage ovog sredstva i njemu svojstvenih ograničenja.

Utemeljivači fotografije

Francuski pronalazač Žozef Nisefor Nijeps (1765–1833) uspeo je da 1822, sa 57 godina, napravi prve trajne fotografske snimke, iako je najranija sačuvana fotografija (sl. 922) četiri godine mlađa. Tada je ujedinio snage s Luj-Žak Mandeom Dagerom (1789–1851), mlađim čovekom, koji je svojim pronalaskom unapredio fotografski aparat. Nakon još deset godina hemijskih i mehaničkih istraživanja javno je, 1839, prikazana dagerotipija, koja se služila osvetljavanjem pozitiva i time je začeto doba fotografije. Objavljivanje ovog otkrića podstaklo je Engleza Vilijama Henrija Foksa Talbota (1800–1877) da dovrši svoj fotografski postupak s negativom od papira od kojeg su mogli da se izrađuju pozitivi, za čim je nezavisno tragao od 1833. godine.

Šta je pokretalo najranije fotografe? Oni su tragali za umetničkim sredstvom, a ne za praktično-korisnim uređajem. Iako je Nijeps bio hemičar istraživač, a ne umetnik, njegovo dostignuće bilo je posledica njegovih napora da poboljša litografski postupak. Dager je bio vešt slikar i on se fotografskom aparatu posvetio verovatno da poveća



923. Luj-Žak-Mande Dager. *Mrtva priroda*, 1837. Dagerotipija, 16,5 x 21,7 cm. Francusko fotografsko društvo, Pariz



924. Vilijam Henri Foks Talbot. *Jedrenjaci*. Oko 1845. Kalotipija. Muzej nauke, London

iluziju svojih velikih slikanih diorama koje su bile pariska senzacija dvadesetih i tridesetih godina devetnaestog veka. Foks Talbot je u fotografiji video veštačko pomagalo za crtanje i sredstvo za umnožavanje, pošto je već upotrebio mračnu komoru (*camera obscura*) kao pribor za skiciranje pejzaža za vreme odmora. Interesovanje koje su svi utemeljivači pokazali za umetničke mogućnosti sredstva koje su stvorili, odražava se na njihovim fotografijama. Dagerova prva fotografija (sl. 923) imitira mrtvu prirodu koja potiče od Šardena, dok Talbotovi *Jedrenjaci* (sl. 924) izgledaju kao engleske marine njegovog doba.

Mehanički vid novog sredstva bio je naročito primeren. Bilo je to kao da industrijska revolucija, pošto je zauvek promenila način života civilizacije, sada mora da pronađe sopstveni metod beleženja same sebe, iako je efemernost modernog postojanja zarobljena „zaustavljanjem delovanja" tek sedamdesetih godina devetnaestog veka. Fotografija je ubrzo doživela niz poboljšanja, uključujući pronalazak boljih sočiva, staklene ploče, negativa i novih hemijskih postupaka koji su osigurali postojanije emulzije i slike. Budući da su mnoga početna ograničenja fotografije prevaziđena oko sredine veka, opisivanje rane istorije fotografije s obzirom na tehnološki razvoj, koliko god on bio važan, odvelo bi nas na pogrešan put.

Štaviše, osnove mehanike i hemije fotografije bile su već dugo poznate. *Camera obscura*, kutija s rupicom na jednoj strani, postoji odvajkada. U šesnaestom veku bila je u širokoj upotrebi za studiranje i pokazivanje perspektive. Kamera je opremljena prvo ogledalom, a zatim sočivima u doba baroka, kada je došlo do velikog razvoja nauke optike, koja je vrhunac doživela u njutnovskoj fizici. Do dvadesetih godina 18. veka postala je pomagalo u crtanju arhitektonskih scena. U to doba otkriveno je i da su soli srebra osetljive na svetlost.

Zašto je onda trebalo još stotinu godina da neko poveže ta znanja? Dobar deo odgovora leži u prirodi naučnih revolucija koje po pravilu spajaju stare tehnologije i zamisli s novim. (One to čine kao odgovor na promene u pogledu na svet, na koji zatim i same utiču.) Fotografija nije bila neizbežna u istoriji tehnologije niti nužna u istoriji umetnosti. Ipak, bila je to zamisao čije je vreme očigledno došlo. Ako za trenutak pokušamo da zamislimo da je fotografija pronađena sto godina ranije, ustanovićemo da bi to bilo nemoguće jednostavno iz umetničkih razloga, ako i zanemarimo tehnološke: osamnaesti vek bio je previše odan mašti da bi ga interesovala doslovnost fotografije. Rokoko portretistika bila je, na primer, više obuzeta davanjem laskave slike nego tačnom sličnošću, tako da bi direktan zapis fotografskog aparata bio potpuno neumesan. Čak i u slikanju arhitekture namerno se dopuštala velika sloboda prema topografskoj istinitosti (vidi str. 628–629).

Pronalazak fotografije bio je odgovor na umetničke podsticaje i istorijske snage koje su bile temelj romantizma. Podsticaj je uglavnom došao od traganja za Istinitim i Prirodnim. Želja za „slikama koje je načinila Priroda" može se videti, s jedne strane, u Kazensovim kompozicijama od mrlja od mastila (vidi sl. 849), koje su bile „prirodne" jer su načinjene slučajno, i, s druge strane, u modi siluetnih portreta s kraja osamnaestog veka (crtanih prema senci modelovog profila), što je dovelo do pokušaja beleženja takvih senki na materijalu osetljivom na svetlost. Davidov opori realizam u *Maraovoj smrti* (sl. 844) već je



925. Nadar. *Sara Bernar,* 1859.
Kuća Džordža Istmana, Ročester, Njujork



926. Onore Domije. *Nadar uzdiže fotografiju na nivo umetnosti,* 1862. Litografija.
Kuća Džordža Istmana, Ročester, Njujork

nagoveštavao načelo neulepšane istine. Isto je učinio i Engrov *Luj Berten* (sl. 871), koji je uspostavio kriterijume fizičke spoljašnjosti i portretisanja ličnosti koje treba da slede fotografi. (Vidi Primarne izvore br. 85, str. 937.)

Portretistika

Poput litografije koja je pronađena 1797, fotografija je zadovoljavala sve veće potrebe srednje klase za slikama svih vrsta. Do 1850. veliki broj građana pozirao je za slike i upravo je u portretistici fotografija najspremnije prihvaćena. Odmah pošto je uvedena dagerotipija, svuda su nicali fotografski ateljei, naročito u Americi, a mnogoslike *cartes de visites* koje je izumeo Adolf-Ežen Dizderi 1854. svuda su se proširile. Svako je mogao da ima portret, jeftino i jednostavno. Zahvaljujući tom postupku prosečan čovek postajao je poznat. Tako je fotografija postala izdanak demokratskih vrednosti koje su donele Američka i Francuska revolucija. Fotografi su se, takođe, takmičili da im slavni poziraju za portret.

NADAR. Gaspar Feliks Turnašon (1820–1910), poznatiji kao Nadar, uspeo je da privuče većinu vodećih ličnosti iz francuskog javnog života u svoj atelje. Poput mnogih ranih fotografa i on je započeo kao likovni umetnik, ali je kasnije bio više sklon objektivu nego slikarskoj četkici. U početku se služio fotografskim aparatom da bi sačuvao figure 280 modela, čije je karikature napravio na ogromnoj litografiji *Panteon Nadar.* Glumica Sara Bernar pozirala mu je više puta, a te njegove fotografije (sl. 925) neposredne su preteče moderne glamur fotografije (up. sl. 1210). Sa svojim romantičarskim stavom i izrazom, ona odgovara sentimentalnim devojkama koje vidimo na većini slika devetnaestog veka. Nadar joj je pristupio izrazito skulptorski. Zaista, igra svetla i pokret tkanine podsećaju na poprsja tako omiljena među kolekcionarima umetničkih dela tog doba.

Neumorni duh

Rana fotografija odražavala je i temperament romantizma i njegovu prirodu. I zaista, čitav devetnaesti vek prožimala je radoznalost i trajna vera da sve može biti otkriveno. Dok je ova opčinjenost ponekad izražavala ozbiljno interesovanje za nauka, o čemu svedoči Darvinovo putovanje na *Biglu* od 1831. do 1836, ona je češće imala oblik neumorne potrage za novim iskustvima i mestima. Fotografija je primetno uticala na maštu toga razdoblja time što je ostatak sveta učinila široko dostupnim ili ga je jednostavno otkrivala na nov način. Ponekad je izbliza tražila nove teme. Nadar je, na primer, napravio vazdušne snimke Pariza iz balona. Tom poduhvatu duhovito se narugao Domije (sl. 926), a naziv njegove litografije *Nadar uzdiže fotografiju na nivo umetnosti* izražava preovlađujuću sumnjičavost prema estetici novog sredstva.

Ljubav prema egzotičnom bila je osnova romantičarskog bekstva iz stvarnosti i do 1850. fotografi su počeli sa svojom opremom da putuju na udaljena mesta. Isti nemirni duh koji smo videli na slici Džordža Kejleba Bingama *Trgovci krznom plove niz Misuri* (vidi sl. 899) dovukao je i fotografe na granicu kolonizovanih područja, gde su beležili širenje Sjedinjenih Američkih Država prema zapadu,



927. Timoti O'Salivan. *Stare ruševine, Kanjon de Čeli, Nju Meksiko, 15 metara iznad današnjeg korita kanjona* (danas Nacionalni spomenik Kanjon De Čeli, Arizona). 1873. Otisak belancem. Kuća Džordža Istmana, Ročester, Njujork

često za Geološku geodetsku upravu Sjedinjenih Američkih Država, slikama koje danas imaju u prvom redu istorijsko značenje.

O'SALIVAN. Izuzetak čine pejzaži Timotija O'Salivana (oko 1841–1882), koji je često bio više sklon predelima koje su savremeni slikari prevideli. On je u praksi otkrio sopstvenu estetiku fotografišući kanjon De Čeli (sl. 927), jer ne potpada ni pod jednu slikarsku vrstu. Panorama ispunjava čitavu fotografiju, ne dopuštajući vizuelno opuštanje i dajući joj zastrašujuću snagu. Kompoziciju drži na okupu igra linija smaknutih slojeva stene, koja stvara zapanjujući apstraktni crtež. O'Salivanova briga o tonskim odnosima tako je majstorska da čak i kasnije fotografije istog mesta u boji ostavljaju znatno slabiji utisak.

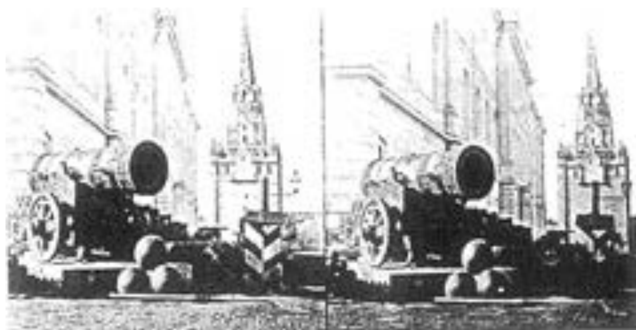
Stereofotografija

Neutaživa žeđ za iskustvima iz druge ruke objašnjava široku omiljenost stereoskopskih dagerotipija. Konstruisan 1849, fotografski aparat s dva objektiva snimao je dve fotografije koje su odgovarale donekle različitim slikama kakve opažaju dva oka. Gledane kroz posebnu spravu zvanu stereoskop, stereooptičke fotografije stapaju se stvarajući izvanredan privid trodimenzionalne dubine. Dve godine kasnije, na izložbi u Kristalnoj palati u Londonu (vidi sl. 962), zavladala je pomama za stereoskopima. Snimljeno je na hiljade dvostrukih pogleda kakav je ovaj na slici 928. Doslovno svaki delić planete postao je dostupan praktično svakom domaćinstvu, s vernošću izgleda koji je nadmašivao jedino boravak na samom mestu.

Stereofotografija je bila važan proboj jer je svojim binokularnim gledanjem označila drastično udaljavanje od slikarske (monookularne) perspektive i prvi put pokazala fotografske mogućnosti širenja gledanja. Neobično je što je ovaj uspeh, osim za posebne namene, ubrzo izbledeo. Ljudi su se jednostavno previše navikli da slike gledaju kao jednim okom. Kasnije kad je za umnožavanje slika na štampanoj stranici osamdesetih godina devetnaestog veka pronađena polutonska ploča, stereofotografija je otkrila nov nedostatak. Kao što slika pokazuje, ona nije pogodna za umnožavanje. Otada je fotografija snimana jednim objektivom neraskidivo povezana s masovnim medijima današnjice.

Fotoreportaža

Osnova uspona fotografije bilo je osećanje koje je vladalo u devetnaestom veku da je sadašnjost već istorija u nastajanju. Tek su dolaskom romantičarskog junaka velika dela, osim mučeništva, postala omiljena tema savremenih slikara



928. *Car top pred Spaskim vratima, Moskva* (izliven 1586, danas u Kremlju). Druga polovina devetnaestog veka. Stereofotografija
Ljubaznošću Kalver Pikčers



929. Aleksander Gardner. *Grob pobunjeničkog strelca, Getisburg.* Jun 1863. Fotografija na mokroj ploči. Čikaško istorijsko društvo

i skulptora pa ne iznenađuje što je fotografija pronađena godinu posle smrti Napoleona Bonaparte, koji je dotad bio tema većeg broja slika od bilo kog svetovnog vođe pre njega. Otprilike u isto vreme Žerikoov *Splav „Meduze"* (sl. 868) i *Pokolj na Hiosu* Ežena Delakroa (sl. 873) označili su odlučnu promenu u romantičarskom pristupu prikazivanju savremenih događaja. Ovaj princip stvorio je novu vrstu fotografije: fotoreportažu.

BREJDI. Njen prvi veliki predstavnik bio je Metju Brejdi (1823–1896), koji je izveštavao iz Građanskog rata u Sjedinjenim Američkim Državama. Tada su se već pravile fotografije i iz drugih ratova, ali su Brejdi i njegovih 20 pomoćnika (uključujući i Timotija O'Salivana), služeći se fotoaparatima presporim i suviše glomaznim da bi prikazali stvarni boj, ipak uspevali da dočaraju užase tog rata s dotad neviđenom neposrednošću.

GARDNER. *Grob pobunjeničkog strelca, Getisburg* (sl. 929) Aleksandera Gardnera (1821–1882), koji je napustio Brejdija da bi 1863. okupio sopstvenu fotografsku grupu, međaš je u istoriji umetnosti. Nikad ranije nisu i okrutna stvarnost i važnost smrti na bojnom polju bili izraženi tako neumoljivo na samo jednoj slici. U poređenju s herojskim podvigom koji je veličao Bendžamin Vest (vidi sl. 845), ovo je bila tragedija jednako bezimena kao i sam ubijeni vojnik. Fotografija je još uverljivija zbog istog onog oporog realizma koji nalazimo u Davidovoj *Maraovoj smrti* (vidi sl. 844), a pogled na mrtvo telo jedva uočljivo između stena koje uokviruju prizor nije ništa manje bolan. Nasuprot tome, slike i grafike umetnika – pogotovo Vinsloua Homera (vidi str. 732–733) – koji su građanski rat prikazivali za časopise i novine, bile su uglavnom žanr-scene koje su stvarnost bitke bezbedno držale nadohvat ruke.

DRUGO POGLAVLJE



REALIZAM I IMPRESIONIZAM

SLIKARSTVO

Francuska

„Može li Jupiter preživeti gromobran?" pitao je Karl Marks nešto posle sredine veka. Pitanje koje je podrazumevalo da je antičkog boga groma i munje nauka dovela u opasnost, sažima dilemu koju osećamo i u *Igri* skulptora Karpoa (sl. 907). Francuski pesnik i kritičar likovne umetnosti Šarl Bodler usmerio se prema istom problemu kada je 1846. zahtevao slikarstvo koje će izražavati „heroizam modernog života". (Vidi Primarne izvore br. 86, str. 937.) U to doba samo je jedan slikar bio spreman da od tog zahteva načini svoj umetnički kredo: Bodlerov prijatelj Gistav Kurbe (1819–1877).

KURBE I REALIZAM. Kurbe je rođen u Ornanu, selu blizu francusko-švajcarske granice, i bio je ponosan na svoje seosko poreklo. Počeo je kao neobarokni romantičar ranih četrdesetih godina devetnaestog veka. Ali do 1848, pod uticajem revolucionarnih prevrata koji su harali Evropom, počeo je verovati da je romantičarsko isticanje osećanja i mašte samo bekstvo od stvarnosti. Moderni umetnik mora da se oslanja na neposredno iskustvo – „ne mogu da naslikam anđela, jer nikad nisam video nijednog", rekao je – on mora biti realista. (Vidi Primarne izvore br. 87, str. 938.) Kao opisni pojam „realizam" nije naročito precizan. Za Kurbea je značio nešto blisko Karavađovom „naturalizmu" (sl. 726). Kao poštovalac Luja Le Nena i Rembranta bio je snažno povezan s karavađovskom tradicijom, a njegova dela, kao i Karavađova, bila su žigosana zbog navodne opscenosti i nedostatka duhovnog sadržaja. Ono, međutim, što određuje Kurbeov realizam jeste njegova privrženost radikalnoj politici. Njegova socijalistička uverenja uticala su na sve njegove principe, pa iako nisu odredili sadržaj ili izgled njegovih slika, oni pomažu u razumevanju izbora tema i stila njegovog slikarstva koji su išli suprotno od smera razvoja tradicije.

Bura se podigla 1849. kad je Kurbe izložio *Tucače kamena* (sl. 930), prvo platno koje je u potpunosti ovaplotilo njegov programski realizam. Tu prvi put imamo sliku na kojoj je očigledan prizor iz svakodnevnog života obrađen sa istom ozbiljnošću i veličanstvenošću kao istorijska slika, ne obazirući se na akademsku hijerarhiju, ujedno s debelim impastom koji je narušio sva prihvaćena merila dovršenosti. Kurbe je video dva čoveka kako rade na putu i zamolio ih da mu poziraju u njegovom ateljeu. Naslikao ih je u prirodnoj veličini, čvrsto i onakve kakvi su zaista bili. Slika je mnogo veća od bilo koje Mileove i bez imalo njegovog otvorenog zanosa ili sentimentalnosti (uporedi sl. 882). Lice mladog čoveka je okrenuto, a starog dopola skriveno šeširom. Ipak, Kurbe ih nije odabrao slučajno. Važna je razlika u njihovim godinama: jedan je prestar, a drugi premlad za tako težak rad. Obdareni dostojanstvom simboličnog položaja, oni nam se ne obraćaju tako da izazivaju saosećanje. Kurbeovom prijatelju socijalisti Pjer-Žozefu Prudonu ličili su na parabolu iz jevanđelja.

Prilikom pariske izložbe 1855. kada su izložena dela Engra i Delakroa, Kurbe je privukao pažnju svojim slikama organizujući privatnu izložbu u velikom skladištu i deleći „manifest realizma". Izložba se usredsredila na veliko platno, najambicioznije u njegovoj karijeri, koje se zvalo *Unutrašnjost mog ateljea: realna alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mog života kao umetnika* (sl. 931). „Istinita alegorija" svojevrsna je zagonetka. Alegorije su, na kraju krajeva, nestvarne po svom određenju. Kurbe je mislio ili na alegoriju izraženu pojmovima njegovog posebnog realizma ili na onu koja nije u sukobu sa „stvarnim" identitetom figura ili predmeta koji je otelovljuju.

Okosnica je poznata: Kurbeova kompozicija nedvosmisleno pripada tipu Velaskezovih *Mladih plemkinja* i Gojine



930. Gistav Kurbe. *Tucači kamena,* 1849. Ulje na platnu, 1,6 x 2,6 m. Ranije u Slikarskoj galeriji, Drezden. Uništeno 1945.



931. Gistav Kurbe. *Unutrašnjost mog ateljea: realna alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mog života kao umetnika,* 1854–1855. Ulje na platnu, 3,6 x 6 m. Muzej Orsej, Pariz

Porodice Karlosa IV (vidi sl. 759 i 863). Ali sada se umetnik premestio u središte, a posetioci su njegovi gosti, a ne kraljevski pokrovitelji koji ulaze kad god zažele. Pozvao ih je s namerom koja postaje jasna tek nakon dužeg razmišljanja. Slika ne otkriva svoje puno značenje dok naziv ne uzmemo ozbiljno i ne ispitamo Kurbeov odnos prema ovom skupu.

Tu su dve glavne grupe. Levo je „narod". Oni su pre tipovi nego pojedinci i pripadaju uglavnom umetnikovom domaćem okruženju u Ornanu: lovci, seljaci, radnici, Jevrejin, sveštenik, mlada majka s detetom. Desno, naprotiv, vidimo grupe portreta koji predstavljaju parisku stranu Kurbeovog života: kupci, kritičari, intelektualci. (Čovek koji čita je Bodler.) Svi ti ljudi čudno miruju kao da čekaju ne znamo šta. Neki među sobom tiho razgovaraju, a drugi su naizgled utonuli u misli. Gotovo niko, međutim, ne gleda u Kurbea. Oni nisu njegova publika već uzorni predstavnici njegove društvene sredine.

Samo dve figure gledaju umetnika dok radi: dečak koji treba da predstavlja „nevino oko" i nagi model. Koja je njena uloga? Na tradicionalnijoj slici u njoj bismo prepoznali Nadahnuće ili Kurbeovu muzu. Ona, međutim, nije manje „stvarna" od ostalih. Kurbe ju je verovatno zamislio kao Prirodu ili onu ogoljenu Istinu koju je proglasio vodećim načelom svoje umetnosti. (Obratite pažnju na isticanje odeće koju je upravo skinula.) Značajno je što je središnja grupa ljudi osvetljena jasnom, oštrom dnevnom svetlošću, dok su pozadina i figure sa strane obavijeni polutamom da tako naglase suprotnost između umetnika stvaraoca i sveta oko njega koji čeka na oživljavanje.

MANE I „REVOLUCIJA BOJENIH POVRŠINA".

Kurbeov *Atelje* pomaže nam da razumemo sliku koja je još više zaprepastila javnost: (vidi sl. 4) *Doručak na travi* Eduara Manea (1832–1883) na kojem je prikazan nag model u društvu dva gospodina obučena u salonske kapute. Mane je prvi shvatio Kurbeovu važnost; njegov *Doručak*, između ostalog, jeste priznanje starijem umetniku. Mane je posebno uvredio ondašnji moral stavljajući jedno pored drugog žensku golotinju i vrlo doterano odevene muške figure na otvorenom, tim više što neodređeni naziv nije ponudio neko „više" značenje. Ipak, kompozicija je tako raspoređena da Mane sigurno nije nastojao da naslika neki stvarni događaj. (Za njegove klasične izvore vidi sl. 5 i 6.) Možda značenje platna leži upravo u tom poricanju uverljivosti, jer prizor ne odgovara ni nivou svakodnevnog iskustva, ni alegorije.

Kao vizuelni manifest umetničke slobode *Doručak* je revolucionarniji od Kurbeovog dela. Slika zagovara slikarevu povlasticu da po želji slobodno spaja različite delove samo radi estetskog utiska. Nagost modela „objašnjena" je suprotnošću između toplih žućkastobelih tonova ženske puti i hladne crnosive odeće muškaraca. Ili, drugačije rečeno, svet slikarstva ima „prirodne zakone" koji se razlikuju od onih u svakodnevici, a slikar je pre svega odan svom platnu, a ne spoljnom svetu. Ovde počinje stav koji je kasnije sažet u učenju o „umetnosti radi umetnosti" i koji je postao kamen smutnje između naprednih i konzervativnih umetnika s kraja veka (vidi str. 731). Sam Mane prezirao je



932. Eduar Mane. *Frulaš*, 1866. Ulje na platnu, 160 x 97,5 cm. Muzej Orsej, Pariz

ovakve rasprave, ali njegovo delo potvrđuje njegovu životnu predanost „čistom" slikarstvu: uverenju da su sami potezi četkice i površine boje, a ne ono što predstavljaju, umetnikova primarna stvarnost. Smatrao je da su se među slikarima prošlosti Hals, Velaskez i Goja najviše približili ovom idealu. On se divio njihovoj širokoj, otvorenoj tehnici, njihovoj zaokupljenosti svetlošću i tonovima boje. Mnoga njegova platna u stvari su „slike od slika": ona prevode na moderan jezik ranija dela koja su za njega bila naročito izazovna. Mane uvek pažljivo pročišćava izražajni i simbolički sadržaj svojih modela da ne bi odvukao gledaočevu pažnju od same organizacije slike. Bez obzira na temu, njegove slike, prikazuju uzdržanost osećanja koju je lako pobrkati s prazninom ako ne shvatimo njenu svrhu.

Kaže se da je Kurbe primetio da su Maneove slike ravne kao karte za igranje. Gledajući *Frulaša* (sl. 932), shvatamo šta je pod tim mislio. Naslikana tri godine posle *Doručka*, ova slika ima vrlo malo modelovanja, jedva nešto senki i nimalo dubine. (Ima nekoliko senki, ali je potreban veliki



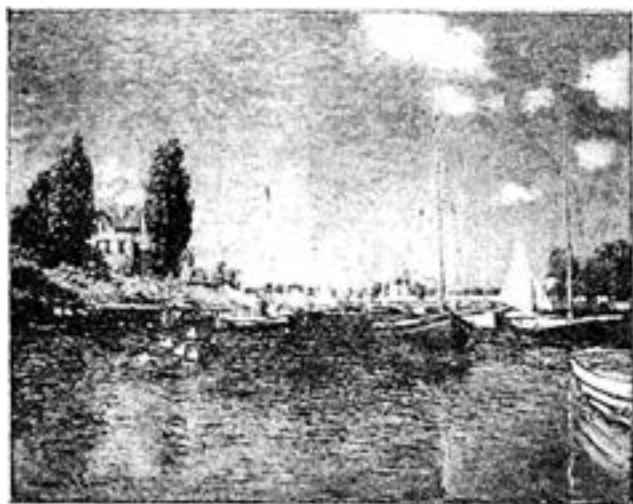
933. Klod Mone. *Na obali Sene, Benkur,* 1868. Ulje na platnu, 81,5 x 100,7 cm. Umetnički institut, Čikago
Kolekcija g. i gđe Poter Palmer

trud da bismo ih našli.) Figura deluje voluminozno samo zato što konture podastiru oblike u realističnom skraćenju. Inače Mane izbegava sve načine pretvaranja ravne površine u prostor slike, što je praksa još od Đotovog vremena. Nerazlučena svetlosiva pozadina izgleda nam jednako blizu i podjednako čvrsta kao i figura. Kada bi frulaš iskoračio iz slike, ostavio bi rupu kao isečen šablon.

Ovde je dakle samo platno određeno na nov način. Ono više nije „prozor" (u prostor) nego ekran načinjen od ravnih površina boje. Koliko je to važan korak, može se videti čim *Frulaša* uporedimo s *Pokoljem na Hiosu* Ežena Delakroa (sl. 783) i s Pikasovim kubističkim delom *Tri igračice* iz 1925. (sl. 1049). Organizacija Maneove slike očigledno liči na Pikasa, dok Ežena Delakroa, ili čak Kurbeova, još uvek sledi renesansnu tradiciju „prozora". Gledajući unazad, shvatamo da se revolucionarnost Maneove umetnosti može videti već u *Doručku,* iako još ne tako očigledno. Tri figure preuzete iz Rafaelove grupe rečnih božanstava čine celinu gotovo jednako bez senki, i deluju poput šablona kao i *Frulaš.* Oni bi se bolje osećali na ravnom zaslonu jer im odnos tamnog i svetlog njihovog sadašnjeg okruženja, nadahnutog Kurbeovim pejzažima, više ne odgovara.

MONE I IMPRESIONIZAM. Šta je dovelo do te „revolucije obojenih površina"? Ne znamo, a sam Mane sigurno nije unapred razmišljao o tome. Dolazimo u iskušenje da pomislimo da ga je na stvaranje novog stila naveo izazov fotografije. „Olovka prirode", tada već četvrt veka poznata, očigledno je pokazala objektivnu istinu renesansne perspektive, ali je uspostavila merilo tačnosti prikaza s kojim nije mogla da se meri nijedna rukom napravljena slika. Slikarstvu je bio potreban spas od takmičenja s fotografskim aparatom. To je Mane postigao naglašavajući kako je Obojeno platno materijalna površina pokrivena pigmentima u koju – a ne kroz koju – treba da gledamo. Za razliku od Kurbea, on nije nadenuo ime stilu koji je stvorio. Kad su njegovi sledbenici sami sebe počeli da nazivaju impresionistima, odbio je da prihvati taj naziv za svoja dela. Njegova namera bila je da ga prihvate kao salonskog slikara, ali mu je taj cilj izmicao skoro do kraja života.

Reč *impresionizam* skovana je 1874. nakon što je neprijateljski raspoložen kritičar pogledao sliku nazvanu *Impresija: izlazak sunca* Kloda Monea (1840–1926). Naziv sasvim sigurno bolje odgovara Moneu nego Maneu. Mone je prihvatio Maneova načela slikarstva pa ih je primenio na pejzaže slikane u prirodi. Moneova slika *Na obali Sene, Benkur* iz 1868. (sl. 933) preplavljena je tako blistavom sunčevom svetlošću da su konzervativni kritičari tvrdili kako im bode oči. Na toj treperavoj mreži obojenih površina, oblikovanih poput pločica mozaika, odrazi vode isto su tako „stvarni" kao i obale Sene. (Vidi Primarne izvore br. 88, str. 938.) Moneove slike su „karte za igranje" čak i više nego Maneov *Frulaš.* Da nema žene i broda u prvom planu, slika bi i okrenuta naopako ostavljala isto tako snažan utisak. Odraz kao u ogledalu ovde ima svrhu koja je drugačija nego kod ranijih takvih odraza (uporedi sl. 686). Umesto da poveća privid realnog prostora, on ojačava jedinstvo stvarne obojene površine. Takva unutrašnja povezanost razdvaja sliku *Na obali Sene, Benkur* od romantičarskih „impresija" kao što je Konstablova *Hempstedska*



934. Klod Mone. *Regata u Aržanteju*, 1875.
Ulje na platnu, 59,7 x 80,3 cm. Muzej Fog Art,
Univerzitet Harvard, Kembridž, Masačusets
Zaostavština zbirke Morisa Verthajma, generacija 1906.



935. Kamij Pisaro. *Kot de Bef u Ermitažu, kraj Pontoaza*, 1877.
Ulje na platnu, 114,9 x 87,6 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano predusretljivošću Upravnog odbora

pustara (vidi sl. 887) ili Koroov *Pogled na Rim* (vidi sl. 879), čak i ako sve tri slike dele istu neposrednost slikanja na samom mestu i svežinu opažanja.

Kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina devetnaestog veka Mone i njegov prijatelj Ogist Renoar (1841–1919) istraživali su zajedno da bi razvili impresionizam u zreo stil, koji se pokazao savršeno prikladnim za slikanje u prirodi. Moneova *Regata u Aržanteju* (sl. 934) do savršenstva zahvata snažnu sunčevu svetlost Aržanteja uz Senu kraj Pariza, gde je umetnik letovao. Sada su ravni potezi četke postali mrlje boje koje nose izvanredan raspon vizuelnih efekata. Zadivljujuće slobodna slikareva kičica tka bogatu tapiseriju boja, nadahnutu kasnim slikama Ežena Delakroa. Uprkos neusiljenosti, Moneova tehnika zadržava unutrašnju racionalnost u kojoj svaka boja i potez četkice imaju svoje mesto. Kao estetika, impresionizam teško da je bio neposredan realizam kako se na prvi pogled čini. On je svejedno zadržao intuitivni pristup, čak i svojim bojama, iako su impresionisti bili upoznati s mnogim optičkim teorijama koje će osigurati osnovu za Seraov divizionizam (vidi str. 750–751).

PISARO. Postupak koji su razvili Mone i Renoar ubrzo su prihvatili i ostali pripadnici grupe. Pejzaži Kamija Pisaroa (1830–1903) odlikuju se neizveštačenim naturalizmom koji ih smešta uz barbizonsku školu i čvrsta, gotovo klasična organizacija, kakvu nalazimo još samo kod njegovog prijatelja Pola Sezana (vidi str. 746–749). Ove osobine vidimo na *Kot de Bef u Ermitažu, kraj Pontoaza* (sl. 935). Slika se odlikuje osećanjem za seoski život i predele, koje je Pisaro pokazivao više od ostalih impresionista. Umetnik ne pokušava da ulepša obrastao pejzaž, pa ipak, otmeni drvored i kubusi kuća daju slici bezvremeno dostojanstvo. Iznenađujuće apstraktna kompozicija uspostavlja složen ritam preko površine slike. Ova organizacija omogućuje red zamršenoj mreži oblika, usađenoj u gusto tkanje površine, koje evocira ponovo rađanje života u rano proleće.

RENOAR. Impresionistički slikari zadovoljili su Bodlerov zahtev umetnicima da se late „heroizma modernog života" slikajući savremenu odeću i razonode. Prizori iz sveta zabave, plesne dvorane, lokali, koncerti, pozorište – bile su njihove omiljene teme. Ti bezbrižni prizori građanskih zadovoljstava bekstvo su od briga svakodnevnog života. Renoar je ispunio svoja dela radošću življenja (*joie de vivre)* jedinstveno vesele prirode. Parovi koji očijukaju u *Le Mulen de la Galet* (sl. 936), zasuti mrljama sunčeve svetlosti i senki, zrače krajnje ljudskom toplinom, iako nam umetnik ne dopušta ništa više od letimičnog pogleda na njih. Naša uloga jeste uloga slučajnog šetača koji u prolazu pogledom obuhvata taj delić života.

MANE I IMPRESIONIZAM. Takva neusiljenost teže je polazila za rukom strogom i promišljenom Maneu: pojavila se u njegovom delu tek posle 1870. pod Moneovim uticajem. Mane je, ipak, ostao najbolji slikar impresionizma. Njegova poslednja slika *Bar u Foli Beržeru* iz 1881–1882. (sl. 937) poduhvat je bez premca. Na platnu je jedan jedini lik, smešten u pravougaonik isto onako mirno i odlučno kao i *Frulaš*, ali pozadina više nije nedefinisana. Ogromni svetlucavi odraz u ogledalu sada ispunjava četiri petine slike. U ogledalu iza konobarice ogleda se čitava unutrašnjost noćnog lokala, ali lišena dubine, delimično zbog slikarevog proizvoljnog prikaza. (Obratite pažnju na to kako je odraz konobarice pomeren u stranu, što u stvarnosti inače



936. Ogist Renoar. *Le Mulen de la Galet*, 1876. Ulje na platnu, 130,7 x 175,3 cm. Muzej Orsej, Pariz



937. Eduar Mane. *Bar u Foli Beržeru.* 1881–1882. Ulje na platnu, 95,3 x 129,7 cm.
Galerije Kortold instituta, uprava, London



938. Edgar Dega. *Čaša apsinta*, 1876. Ulje na platnu, 91,3 x 68,7 cm. Muzej Orsej

939. (*desno*) Edgar Dega. *Primabalerina*. Oko 1876. Pastel, 58,3 x 42 cm. Muzej Orsej

nije moguće.) Devojčino držanje, povučeno i pomalo setno, u oštroj je suprotnosti s veselošću okruženja u kojoj joj nije dopušteno da učestvuje. Uprkos uglađenosti, atmosfera slike neobično nas podseća na Domijeov *Vagon treće klase* (vidi sl. 877).

DEGA. Edgar Dega (1834–1917) pokazivao je, takođe, duboko razumevanje ljudske prirode, koje daje težinu čak i naizgled svakodnevnim prizorima kao što je *Čaša apsinta* (sl. 938). On nas navodi da netremice posmatramo razočarani par u kafanskoj sceni, ali takoreći krajičkom oka. Kompozicija slike u prvom trenutku izgleda nepripremljeno kao fotografski snimak (Dega se bavio i fotografijom), ali posmatrajući duže, primećujemo da se sve uklapa. Na primer, krivudanje praznih stolova između nas i nesrećnog para pojačava njihovu zamišljenu usamljenost. Ovako smelo isplanirana kompozicija izdvaja Degaa od ostalih impresionista.

Po rođenju imućan aristokrata, školovan je u maniru Engra, kome se veoma divio. Kad se pridružio impresionistima, Dega nije odbacio svoju mladalačku vernost crtačkom umeću. Svoja najbolja dela često je radio pastelom (pigmentima u prahu oblikovanim u štapiće) koji ga je snažno privlačio jer je omogućavao izražavanje linijom, tonom i bojom istovremeno. *Primabalerina* (sl. 939) dobro ilustruje ovo prilagodljivo sredstvo. Pogled na pozornicu sa strane, iz lože, uz luk proscenijuma, uobličen je u još jednu kompoziciju namerno pomerenu iz središta slike. Igračica lebdi iznad strmog nagiba poda poput leptira obasjanog svetlima pozornice.



940. Edgar Dega. *Kupanje u legenu*, 1886. Pastel, 59,7 x 82,3 cm. Muzej Orsej





941. Berta Morizo. *Čitanje (La lecture)*, 1888. Ulje na platnu, 74,34 x 92,7 cm. Muzej likovnih umetnosti, Sent Pitersburg, SAD
Poklon prijatelja umetnosti u spomen na Margaret Ačeson Stjuart



942. Meri Kasat. *Kupanje*, 1891–1892. Ulje na platnu, 100,3 x 66 cm. Umetnički institut, Čikago
Kolekcija Roberta A. Volera

Jednu deceniju kasnije, *Kupanje u legenu* (sl. 940) donosi još jedan pogled sa strane, ali ovog put postavljen strogo, gotovo geometrijski. Legen i žena koja čuči, oštre konture, oblikuju krug unutar kvadrata, a ostatak pravougaonog formata ispunjava polica, tako oštro zakošena da gotovo razdvaja površinu slike. Pa ipak je na ovu policu Dega smestio dva bokala, koji jedva da su skraćeni. (Primećujemo kako kriva linija manjeg prati ručku većeg.) Ovde je napetost između plošnih i voluminoznih površina i dubina dovedena do krajnje tačke. *Kupanje u legenu* impresionističko je samo po svojim svetlucavim i sjajnim bojama. Druge njegove osobine više su svojstvene osamdesetim godinama, prvoj deceniji postimpresionizma, kad su mnogi likovni umetnici pokazivali obnovljeno interesovanje za oblik (vidi Treće poglavlje).

MORIZO. U redovima impresionista bilo je nekoliko vrlo sposobnih žena. Tematika Berte Morizo (1841–1895), članice grupe od samog početka, bila je svet koji je poznavala: porodični život francuske više srednje klase, koji je slikala s autentičnim razumevanjem. Na rane slike te umetnice, usredsređene na majku i sestru Edmu, u početku je uticao Mane, za čijeg se brata i udala kasnije, ali one za nju imaju posebno, istančano osećanje otuđenosti. Njena zrela dela ipak imaju drugačija obeležja. Rođenje njene kćeri Julije 1878. označilo je promenu u njenoj umetnosti, što će doseći vrhunac u sledećoj deceniji. Slika devojčice koja čita u sobi s pogledom na baštu umetnice (sl. 941) pokazuje njen svetlom ispunjeni stil. Berta Morizo je virtuozno rukovala četkicom izostavljajući nebitne pojedinosti, a ipak je prenosila celovit utisak prizora. Figura je sasvim određena postavkom čiju privlačnost naglašavaju pastelni prelazi, kojima je bila naklonjena. Slike Berte Morizo zrače zadovoljstvom oslobođenim sentimentalnosti od koje često boluju prizori iz svakodnevnog života tog doba.

KASAT. Čudno je što su Amerikanci bili prvi pokrovitelji impresionista, odazivajući se novom stilu pre Evropljana. U vreme kada ih nijedan francuski muzej ne bi uzeo, dela impresionista ušla su u javne zbirke u Sjedinjenim Američkim Državama, a američki slikari kao Visler i Meri Kasat (1845–1926) bili su među najranijim sledbenicima Manea i njegovog kruga. Meri Kasat se pridružila impresionistima 1877, postavši neumorna pobornica njihovog rada. (Vidi Primarne izvore br. 89, str. 938.) Bila je akademski školovana u svojoj rodnoj Filadelfiji, ali je morala da se bori da



943. Klod Mone. *Lokvanji*, 1907. Ulje na platnu, 92,7 x 73,7 cm. Memorijalni muzej umetnosti Kavamura, Sakura u pokrajini Ćibi, Japan

prevaziđe tradicionalna ograničenja. Kao i Berta Morizo, uspela je da ostvari karijeru umetnice – profesije koja se smatrala neprikladnom za žene, zato što je nezavisno od toga bila bogata. Meri Kasat je svojim društvenim vezama s bogatim privatnim kolekcionarima doprinela ranom prihvatanju impresionističkog slikarstva u Sjedinjenim Američkim Državama. Iako se nikad nije udavala, majčinstvo je česta tema njenih dela. Razvila je visoko doteran individualni stil, primetan u punom sjaju u *Kupanju* (sl. 942), što je obeležje njenih zrelih dela oko 1890. godine. Pogled odozgo, pojednostavljeni oblici boja i plošna kompozicija pokazuju uticaj njenog mentora Degaa i proučavanje japanskih estampi. Uprkos složenosti plana, slika ima neposrednost koja majčinstvu daje jednostavno dostojanstvo.

MONEOVA KASNA DELA. Do sredine osamdesetih godina devetnaestog veka impresionizam je bio široko prihvaćen, njegovu tehniku oponašali su konzervativni slikari, a sve više umetnika širom sveta prihvatilo ga je kao globalni stil. Ironija je u tome što je pokret upravo tada prolazio kroz duboku krizu. Mane je umro 1883, a Renoar, obuzet sumnjama, priklonio se klasičnijem stilu. Potresana unutrašnjim razdorom, grupa je održala svoju poslednju izložbu 1886. U to doba Pisaro je na nekoliko godina potpuno odbacio impresionizam u korist Seraovog divizionizma (vidi str. 750–751). Među velikanima pokreta samo je Mone ostao veran impresionističkom viđenju prirode. Njegova dela su s vremenom ipak postala ličnija, iako se nikad nije upustio u maštanje niti je raskinuo s temeljnim pristupom svojih ranijih pejzaža.

Oko 1890. Mone je počeo da slika u serijama, prikazujući iste predmete u različitim uslovima svetlosti i atmosfere. Kako se Mone usredsređivao na efekte obojene svetlosti, te su serije sve više naginjale Tarnerovim „vazdušastim vizijama naslikanim obojenom parom". (Bio je posetio London i upoznao Tarnerova dela; vidi str. 690– 691.) Njegovi *Lokvanji* (sl. 943) očaravajući su nastavak *Obale Sene* (sl. 933) nakon skoro četrdeset godina. Površina jezera zauzima sada celo platno, tako da je efekat bestežinskog ekrana jači nego ikad. Umetnikov potez četkice takođe je raznovrsniji i poseduje ličniji ritam. Iako se prizor još uvek zasniva na prirodi, to nije običan pejzaž već potpuno autorovo delo. Na imanju u Živerniju, koje mu je pod starost poklonila francuska vlada, umetnik je stvorio samodovoljan svet u sasvim lične i umetničke svrhe. Teme koje je tamo slikao u podjednakoj meri bile su odraz stvarnosti i



944. Ford Medoks Braun. *Poslednji pogled na Englesku*, 1852–1855. Ulje na drvetu, 82,5 x 74,9 cm. Gradski muzej i umetnička galerija, Bermingam
Njihovim dopuštenjem



945. Vilijam Holman Hant. *Probuđena savest*, 1853. Ulje na platnu, 76,2 x 50,8 cm. Galerija Tejt, London

njegove mašte. One prenose i sasvim različito osećanje vremena. Umesto jedinstvenog trenutka, zahvaćenog na *Obali Sene*, njegovi *Lokvanji*, naslikani u Živerniju, sažimaju prolazne utiske, odgovarajući menama vode, dok se povetarac igra njenom površinom.

Engleska

REALIZAM. Kada se Mone počeo diviti Tarnerovom delu, njegova slava u domovini bila je na zalasku. Kada je Kurbe 1848. pokrenuo svoje revolucionarno učenje o realizmu, zaokupljenost „heroizmom modernog života" potvrdila se sasvim nezavisno i u engleskom slikarstvu, iako je tamošnjem pokretu nedostajao vođa Kurbeove snage i odlučnosti.

Možda je najpoznatiji primer engleskog realizma *Poslednji pogled na Englesku* (sl. 944) Forda Medoksa Brauna (1821–1893), slika koja je uživala ogromnu popularnost u drugoj polovini veka u zemljama engleskog govornog područja. Tema – grupa emigranata koji se otiskuju na svoje dugo prekomorsko putovanje – možda danas nije razumljiva kao nekad, a nema ni isti emotivni napon. Ipak je sasvim sigurno da je umetnik obradio važnu temu iz savremenog iskustva i da je to učinio s dirljivom ozbiljnošću.

Slikareva namera bila je dramatizovanje uslova koji su emigrante nagnali na to da napuste Englesku. Razneženost prizora može nam delovati pomalo teatralno: obratimo pažnju na nesklad između duboko zamišljene mlade porodice u prvom planu (modeli su bili sam slikar, njegova žena i kći) i muškarca gore levo koji odmahuje rukom kao da kaže „hvala bogu". Model za njega prepoznajemo u „pantomimama" jednog Hogarta, koga je Braun duboko poštovao (vidi sl. 824). Ipak Braunov stil nema ništa zajedničko s Hogartovim. Krajnja preciznost u detaljima deluje gotovo fotografski. Nema ni traga od individualnog „rukopisa" koji bi posredovao između nas i naslikanog prizora. Braun je prihvatio ovu preciznu tehniku nekoliko godina ranije, nakon susreta s *nazarenima*, grupom nemačkih slikara u Rimu, koji su praktikovali ono što su sami smatrali „srednjovekovnim stilom" (vidi str. 696). On ju je zatim preneo trojici svojih učenika, koji su 1848. učestvovali u osnivanju umetničkog društva nazvanog Bratstvo prerafaelita. Bili su to Vilijam Holman Hant (1827–1910), Džon Everet Majls (1829–1896) i Dante Gabrijel Roseti (1828–1882).

PRERAFAELITI. Sam Braun nikad se nije pridružio prerafaelitima, ali se slagao s njihovim osnovnim ciljevima: voditi bitku protiv tadašnje jalove umetnosti „izražavajući autentične ideje" i stvarajući „čiste prepise... iz prirode", bio je cilj nadahnut tekstovima Džona Raskina. Kao što ime bratstva kazuje, njegovi članovi napajali su se delima „primitivnih" majstora petnaestog veka. Oni utoliko pripadaju gotičkoj obnovi, koja je dugo bila važan oblik romantičarskog pokreta. Ono po čemu su se prerafaeliti razlikovali od romantičara poput nazarenskog bratstva, bio je zahtev da



946. Dante Gabrijel Roseti. *Beata Beatrix,* 1872.
Ulje na platnu, 87,5 x 69,3 cm; predela 26,5 x 69,3 cm.
Umetnički institut, Čikago
Kolekcija Čarlsa L. Hačinsona



947. Edvard Bern-Džouns. *Kolo sreće,* 1877–1883.
Ulje na platnu, 2 x 1 m. Muzej Orsej, Pariz

se zla moderne civilizacije preoblikuju sopstvenom umetnošću. Na to ih je podstakao čartizam, demokratski pokret radničke klase, koji je bio na vrhuncu revolucionarne 1848.

Probuđena savest (sl. 945) Vilijama Holmana Hanta, umetnika koji je ostao najverniji idealima Bratstva, mogla bi predstaviti srž prerafaelitskog izraza. Ona je i moralitet na Hogartov način. Nadahnuta epizodom iz knjige *David Koperfild* Čarlsa Dikensa, slika prikazuje mladu ženu dirnutu muzikom koju peva uviđajući da živi u grehu. Prizor je predstavljen do opsesivnih pojedinosti, opterećenih simboličkim značenjem: na primer, grafika iznad klavira prikazuje Hrista i preljubnicu, dok svetlost koja se odražava u ogledalu pripada religioznom otkrovenju. Ovde se umetnik ugledao na sliku *Đovani Arnolfini i njegova nevesta* (sl. 677) Jana van Ajka, koju je neposredno pre toga nabavila Nacionalna galerija u Londonu. Iako ju je obradio kao lično preobraćenje, *Probuđena savest* bavi se sasvim realnim društvenim problemom svog doba.

Za razliku od Hanta, Roseti nije bio zaokupljen društvenim sporovima. Više se smatrao reformatorom estetske osećajnosti. Velika većina njegovih dela jesu akvareli i pasteli koji prikazuju figure žena iz književnih izvora koje sve zapanjujuće liče na njegovu ženu Elizabet Sidal. Naslikana kao uspomena na E. Sidal, *Beata Beatrix* (sl. 946), daje lik Rosetijeve žene idealnoj ljubavi njegovog imenjaka, italijanskog pesnika Dantea, čiji su stihovi o smrti Beatriče nadahnuli sliku. Roseti je prilično detaljno razjasnio taj program: „Slika ilustruje 'Novi život' (Vita nuova), otelovljujući smrt Beatriče na način na koji je ona prikazana u tom delu. Namera slike nije da prikaže smrt, već da je izrazi kao uzbuđenje... uveo sam... Dantea i Ljubav kako prolaze ulicom i zlokobno zure jedno u drugo, svesni događaja; dotle ptica, glasnik smrti, ispušta mak među dlanove Beatriče. Ona je, i kroz svoje stisnute veđe, svesna novog sveta." U toj varijanti umetnik je izrazio nadu da će ponovo videti svoju ljubljenu Elizabetu, dodavši predelu koji prikazuje susret Dantea i Beatriče u raju i upisavši u okvir datume njihovih smrti. Uprkos očiglednoj duhovnosti, slika zrači potisnutim erotizmom, koji je zaštitni znak Rosetijevog dela i koji je snažno uticao na ostale prerafaelite.

BERN-DŽOUNS. Erotizam možemo osetiti i u delima Rosetijevog učenika Edvarda Berna-Džounsa (1833–1898), kojeg je, iako je bio premlad da bi mu pripadao, javno mnjenje sasvim poistovećivalo s Bratstvom. *Kolo sreće* (sl.

Umesto za realizmom, kompozitori su se u potrazi za nadahnućem okrenuli svojim baštinama. Fascinacija narodnom muzikom i folklorom bila je izdanak nacionalizma, bitnog dela romantizma koji je postao gotovo opšta pojava nakon sredine devetnaestog veka. Među prvima koje je privukao bio je Johanes Brams (1833–1897), učenik Roberta Šumana, čiju je udovicu Klaru trajno, ali neuzvraćeno, voleo. Bramsov razvoj tekao je polako: svoju prvu simfoniju dovršio je tek 1876, ali ona kao da je napravljena po Betovenovom herojskom kalupu. Nijedan drugi kompozitor njegove generacije nije napisao remekdela u tako širokom rasponu. Delima je svojstvena napetost, s visokim deonicama gudača, ali spore stavove obeležava zadivljujuće nežan lirizam. Oni su ipak lišeni prazne ornamentalnosti, koju nalazimo kod drugih kompozitora u to vreme, a celovitost mu daju suvereno vladanje kompozicijom i čvrst klasičan sistem.

Brams je među prvima priznao češkog kompozitora Antonjina Dvoržaka (1841–1904), čiju je karijeru podsticao. Dok je Bramsova muzika naizmenično setna i zanosna, Dvoržak je gotovo potpuno svetao i tonom jedinstveno češki – sebe je s ponosom nazivao „srećnim Čehom". Ljubav prema prirodi i domovini ispunjava njegovu muziku. Dvoržak je bio ponosan na svoju nacionalnu muziku, ali je na njega uticala i muzika drugih kultura, naročito za vreme njegovog kratkog boravka u Njujorku, gde je bio šef Nacionalnog muzičkog konzervatorijuma (1892–1895), kada je stvorio svoju čuvenu *Simfoniju iz Novog sveta* i *Američki kvartet*. Ostavio je opus kamerne muzike još značajniji od Bramsovog i sjajan koncert za čelo. Kasnije simfonijske pesme, uglavnom nadahnute narodnim bajkama, postale su važni predlošci sledećoj generaciji čeških kompozitora, u središtu koje je bio Leoš Janaček (1854–1928).

Možda najistaknutija nacionalna škola mogla se naći u Rusiji. Grupa poznata kao „petorka" težila je prožimanju svoje muzike zvukom svoje domovine i često uzimala narodne napeve kao osnovu za svoja dela. Oživeli su modalni sistem, koji je netaknut sačuvan u pravoslavnoj muzici i koji se odomaćio u većem delu Rusije. Najizvorniji pripadnik ruske škole bio je Modest P. Musorgski (1839–1881), uprkos tome što je imao najslabije muzičko obrazovanje. Njegova opera *Boris Godunov* (1868–1872), napisana je otprilike u isto vreme kad i drama Alekseja Tolstoja, ali uzeta iz ranijeg komada Aleksandra Puškina (1799–1837) i istorije Rusije Nikolaja Karamzina, nedvosmisleno je remek-delo čitavog pokreta.

Najveći ruski kompozitor ostaje Petar Iljič Čajkovski (1840–1893), koji je počeo kao student tradicionaliste Antona Rubinštajna (1829–1894), ali je za njega bio presudan rani uticaj „petorke". Simfonijske poeme, sve utemeljene na književnosti, pulsiraju romantičarskom čežnjom i smelošću, dok su simfonije (6), od kojih neke uključuju ruske napeve, programske, a poslednje tri praktično autobiografske. Zaista, poslednja (*Patetična*) oproštajna objava je kompozitorovog života s borbama i pobedama.

Nacionalizam u muzici sredine devetnaestog veka

Uprkos svojim neporecivo ruskim korenima, muzika Čajkovskog duguje trajnu privlačnost svom internacionalizmu. Uprkos fizičkoj izolaciji, Rusija je bila blisko povezana s muzičkim prestonicama Zapadne Evrope. Tako su tri velika baleta P. I. Čajkovskog građena na francuskoj tradiciji i poseduju prefinjenost koja je izvanredno kosmopolitska. Dva se zasnivaju na narodnim bajkama koje su zabeležila braća Grim i bili su napisani za Marijusa Petipu (1819–1910), s kojim je ruski balet dostigao svoj vrhunac.

S Rihardom Vagnerom (1813–1883) nacionalistička retorika izrazila je sve veće ekspanzionističko raspoloženje u Nemačkoj, koje je tridesetih godina dvadesetog veka kulminiralo u nacizmu. Vagner je bio na barikadama u Drezdenu u revolucionarnim pobunama koje su snašle Evropu 1848–1849. Prognan je na trinaest godina, sve dok nije stekao podršku Ludviga II Bavarskog. Njegove opere, poput *Tristana i Izolde* (1859), napisane pod uticajem filozofije Artura Šopenhauera (1788–1860), i ogromno delo od četiri dela *Prsten Nibelunga* (1853–1874), otprilike iz istog vremena kao i drame Kristijana Hebela, uveliko razrađuju srednjovekovne nemačke legende. Vagner je želeo da stvori sveobuhvatno umetničko delo koje objedinjuje muziku, književnost i teatar. Njegovi tekstovi, po svom književnom, deklamativnom izrazu, odražavaju Geteov uticaj. Jedno od karakterističnih Vagnerovih sredstava bio je lajtmotiv, melodijska linija koja predstavlja neku osobu, misao ili situaciju. Tako, ako muzika donosi zajedno npr. Tristanov lajtmotiv i lajtmotiv Sudbine, upućen slušalac razumeće da se Tristan bliži svojoj sudbini. Ako njima dodamo Izoldin motiv, znaćemo da su se njihove sudbine ispreplele. Tako istančana muzika zahtevala je krajnje obrazovanu publiku, kakvu su razvijeni evropski gradovi devetnaestog veka spremno pružili.

Iako je Vagner pevačima postavljao ogromne zahteve, ipak je orkestar nosio najveći deo muzičke drame. Njegova krajnje neuobičajena orkestarska tehnika i ujedinjena drama postali su značajan uzor italijanskom kompozitoru Đuzepu Verdiju (1813–1901), iako je on taj uticaj poricao. Njegove rane opere često imaju patriotske teme jer se priklonio idejama italijanskog risorđimenta. Iako su Verdijeve arije bile prilika za isticanje virtuoznog pevanja, u poslednjih pet opera odlučno je raskinuo sa Donicetijevim i Belinijevim stilom. Ove opere između 1862. i 1893. najbolja su ostvarenja u italijanskoj muzičkoj istoriji od Monteverdija. Kao i Berlioza i Čajkovskog, i Verdija su najviše privlačili Šekspirovi komadi – *Magbet, Otelo* i *Vesele žene vindzorske* – koji su izmamili najbolje iz njega.

Kao i u likovnim umetnostima i arhitekturi, obnova stilova bila je važan činilac i u muzici, iako nikad nije postala vodeći princip. Mendelson je vaskrsnuo Bahovu *Pasiju po Mateju,* Vagner je ponovo otkrio Palestrinu i Gluka (kompozitore dijametralno različite od njega), dok je Brams pomogao da se pripreme potpuna izdanja dela Hendla, K. F. E. Baha i Mocarta, što označava početak savremene muzikologije.



948. Džejms Abot Maknil Visler. *Aranžman u crnom i sivom: umetnikova majka,* 1871. Ulje na platnu, 144,6 x 163,8 cm. Muzej Orsej, Pariz

947) bilo je zamišljeno kao deo velikog pseudotriptiha posvećenog priči o Troji. Iako zamisao nikad nije bila ostvarena, njen sadržaj je po prirodi bio alegorijski, a ne ilustrativan. Na osnovu poeme Vilijama Morisa, koja je takođe ostala nedovršena, bio je podeljen na četiri dela koji su predstavljali Sreću, Slavu, Zaborav i Ljubav. Figure prikovane uz kolo sreće, od kojeg ne mogu da pobegnu, uključuju roba, kralja i pesnika. Kompozicija je bila nadahnuta Mantenjinim oltarom, dok likovi pokazuju uticaj proročica i aktova mladića na svodu Sikstinske kapele (vidi sl. 9 i 613). Umetnik ga je detaljno proučavao dok je boravio u Rimu, kao i Mikelanđelove „robove" (uporedi sl. 609 i 610). Gospa Sreća takođe odražava njegovu zadivljenost Botičelijevim figurama, poput onih na slici 583. Umetnika najviše interesuje dekorativni crtež nadahnut ranorenesansnim slikama, s plošnošću i raskoši tapiserije. Čak i više od Vislerovog dela, delo Berna-Džounsa predstavlja bekstvo od stvarnosti u snovit svet uzvišene lepote i prigušenog osećanja.

VISLER. Džejms Abot Maknil Visler (1834–1903) došao je 1855. iz Amerike u Pariz na studije slikarstva. Četiri godine kasnije preselio se u London, gde je proveo ostatak života, ali je posetio Francusku tokom šezdesetih godina i bio u bliskom dodiru sa sve jačim impresionističkim pokretom. Njegova najpoznatija slika, *Aranžman u crnom i sivom: umetnikova majka* (sl. 948), odražava Maneov uticaj sa isticanjem ravnih površina, a figura strogu Degaovu tačnost. Slava ovog dela kao simbola današnjeg „kulta majke" paradoks je uprošćene psihologije i razočarao bi Vislera, jer je on želeo da se platno ceni samo po svojim likovnim kvalitetima.

Oštrog jezika i duhovit pristalica umetnosti radi umetnosti, on je shvatao svoja dela u skladu s muzičkim, nazivajući ih „simfonijama" ili „nokturnima". (Vidi Primarne izvore br. 90, str. 939.) Najsmeliji primer, naslikan oko 1874, jeste *Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa* (sl. 949). Bez podnaslova zaista bismo teško razumeli o čemu je reč. Nijedan francuski slikar još se nije bio usudio da naslika „nepredstavljačku" (apstraktnu) sliku, koja toliko podseća na Kazensove „pejzaže od mrlja" i Tarnerovu „obojenu paru" (vidi sl. 849 i 890). To platno, više nego ma koje drugo podstaklo je Džona Raskina da Vislera optuži da je „bacio kantu s bojom u lice gledaocima". (Budući da je isti



949. Džejms Abot Maknil Visler. *Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa.* Oko 1874. Ulje na drvetu, 60,2 x 46,8 cm. Detroitski institut umetnosti
Poklon Dekstera M. Ferija Ml.

950. Džordž Ines. *Duga.* Oko 1878–1879. Ulje na platnu, 76,8 x 114,9 cm. © 1993. Muzej likovnih umetnosti, Indijanapolis Poklon Džordža E. Hjuma





951. Vinslou Homer. *Pucni bičem*, 1872. Ulje na platnu, 56,5 x 92,7 cm. Umetnički institut Batler, Jangstaun, Ohajo, SAD

kritičar visoko uzdizao Tarnerov *Brod s robljem*, možemo zaključiti da se Raskin nije divio samoj obojenoj pari nego i romantičarskom osećanju koje stoji iza nje.)

Tokom parnice zbog klevete, koju je Visler posle toga pokrenuo, slikar je ponudio definisanje svojih ciljeva, koje deluje naročito primenljivo na *Padajuću raketu*: „Čini mi se da sam imao nameru da u svom delu pre upozorim na samu umetničku sklonost, lišavajući sliku svake vrste spoljašnje pobude... to je, kao prvo, razmeštaj linija, oblika i boje i ja sam iskoristio svaki njihov slučajni razmeštaj koji će dati simetričan efekat." Poslednja rečenica ima naročito značenje, budući da Visler priznaje da u primeni slučajnosti ne traga za sličnostima nego za čistim likovnim skladom. Budući da je retko praktikovao ono što je propovedao u *Padajućoj raketi*, njegov stav zvuči kao anticipacija američkog apstraktnog slikarstva (vidi sl. 1079).

Sjedinjene Američke Države

AMERIČKA BARBIZONSKA ŠKOLA. Posle Građanskog rata, Sjedinjene Američke Države doživele su neviđen industrijski rast, useljavanje i širenje prema zapadu. Te promene prouzrokovale su ne samo niz novih društvenih i ekonomskih problema nego i drugačiji pogled na svet i ukus. Kako su Sjedinjene Američke Države sve više počinjale da liče na Stari svet, Amerikanci su sve više putovali u inostranstvo u potrazi za svojim kulturnim uzorima u Evropi, naročito u Francuskoj, koja je promovisala novi kosmopolitizam u umetnosti. Isto tako dramatično promenio se i stav prema prirodi. Krhka ravnoteža između civilizacije i prirode, do proslave stote godišnjice nezavisnosti Sjedinjenih Američkih Država 1876. godine već je bila nepovratno nestala u korist napretka. Gubitak dveju romantičarskih srodnih



952. Tomas Akins. *Vilijam Raš kleše alegorijski prizor reke Šajlkila,* 1877.
Ulje na platnu. 51,1 x 67,3 cm. Filadelfijski muzej likovnih umetnosti
Poklon g. Tomasa Akinsa i gde Meri A. Vilijams

vizija – one o devičanskoj divljini i o pastoralnom raju – srozala je prirodu na jedva nešto više od sentimentalnog kutka koji treba čuvati po parkovima. Budući da je priroda prestala da bude učiteljica etičkih vrlina, posmatraču preostaje samo sopstveni odziv na ukupan utisak tog predela koji mu je bio dostupan. Tim odzivom čudo prirode zadržalo je svoj duhovni karakter, ali joj je bio potreban nov način izražavanja. Američki barbizonski slikari našli su odgovor na zahtev da se pronađe nov pejzaž koji bi predstavljao izraz američkog preobražaja. Okrenuli su se sebi. Njihova platna odražavaju promenjenu prirodu Sjedinjenih Američkih Država, sve slobodnije dočaravajući poetsko stanje duha.

INES. Američku barbizonsku školu predvodio je Džordž Ines (1825–1894), na koga su prilikom njegove posete Francuskoj duboko delovala dela Teodora Rusoa i njegovih sledbenika. *Duga* (sl. 950) prikazuje jedan od olujnih prizora svojstvenih ovom umetniku. Suprotnost između blagotvornosti prirode i uzburkanog zamaha kosmičkih sila podseća na Kolov *Pogled na planinu Šrun* (vidi sl. 898), ali umesto predstavljanja divljine, ovaj bivši pripadnik škole s reke Hadson sledio je Mileov seoski prizor. Ines je prožeo svoj pejzaž osećanjem božanske prisutnosti, slobodno preuređujući prirodu prema obrascima koji služe kao pokazatelji ličnih osećanja. Duboko pobožan, on se preobratio na spiritizam Emanuela Svedenborga, koji je verovao u nematerijalni, ali svetlom ispunjen svet nastanjen dušama pokojnika, po izgledu sličan našem i paralelan s njim. Iako samo neki njegovi pejzaži imaju simbolički sadržaj te vrste, duge su za Inesa imale duhovno značenje. Svedenborgove zamisli potvrđivale su i pojačavale njegov pristup, koji se sve više oslanjao na svetlost i boju da bi dao svoje shvatanje dublje stvarnosti skrivene od očiju, ali ne i duša naroda.

HOMER. Talentovaniji Vinslou Homer (1836–1910) bio je likovni izveštač u vreme Američkog građanskog rata i do 1875. nastavio je da ilustruje časopise. Godine 1866. otišao je u Pariz. Francuska umetnost snažno je uticala na njegovo delo, iako je tamo bio suviše kratko da bi taj uticaj došao potpuno do izraza. *Pucni bičem* (slika 951) izražava čežnju za vremenom jednostavne Amerike pre Građanskog rata (vidi sl. 899). Slika nas vodi u čedna vremena Toma Sojera i Haklberija Fina književnika Marka Tvena. Osunčan prizor mogli bismo nazvati „predimpresionističkim". Njegova sveža nežnost negde je između Koroa i Monea (uporedi sl. 879 i 933). Atmosfera mladalačke nedužnosti oslanja se takođe na kompoziciju koja je bez sumnje nadahnuta bahanalijama, tada omiljenim u francuskoj umetnosti (uporedi sl. 907). Prefinjeni crtež pokazuje istančano razumevanje pokreta kao i Brojgelova slika *Slepac vodi slepca* (vidi sl. 718), koja isto tako završava figurom na tlu.



953. Henri O. Taner. *Čas bendža.* Oko 1893. Ulje na platnu, 121,9 x 88,9 cm. Muzej Univerziteta u Hamptonu, Virdžinija, SAD

AKINS. Tomas Akins (1844–1916) stigao je iz Filadelfije u Pariz otprilike istovremeno kad i Homer. Vratio se kući četiri godine kasnije, stekavši uobičajeno akademsko obrazovanje, ali s presudnim uticajima Velaskeza i Kurbea. Ponešto od obojice umetnika spojio je na slici *Vilijam Raš kleše alegorijski prizor reke Šajlkila* (slika 952; uporediti sa slikama 759 i 931). Zastupajući tradicionalnu izradu studija prema živom modelu, naišao je na neumoljiv otpor na Pensilvanijskoj akademiji likovnih umetnosti. Raš je za njega bio heroj, jer je svoju skulpturu za Filadelfijski vodovod 1809. zasnivao na nagom modelu, iako je sama figura zaogrnuta klasičnom odorom. Akins je bez sumnje poznavao savremene evropske slike koje prikazuju skulptore kako rade prema nagom modelu – oni su bili povezani s temom Pigmaliona i Galateje, u to doba omiljenom među akademskim umetnicima. Konzervativni kritičari zamerali su slici *Vilijam Raš kleše alegorijski prizor reke Šajlkila* zbog figure mladića golog uprkos prisutnosti služavke koja mirno plete zdesna. Objava neulepšane istine na ovoj slici deluje kao smelo ispunjenje Bodlerovog zahteva za slikama koje izražavaju heroizam modernog života.

TANER. Velikim delom zahvaljujući prosvećenom Akinsovom stavu, Filadelfija je postala vodeći centar umetnika manjinskih grupa u Sjedinjenim Američkim Državama. Akins je ohrabrio žene i crnce da ozbiljno proučavaju umetnost u doba kada im je profesionalno bavljenje njome bilo nedostupno. Do dobijanja građanskih prava Afroamerikanci nisu mogli da uđu u svet umetnosti, a posle Građanskog rata njihov se položaj popravljao vrlo sporo. Henri O. Taner (1859–1937), prvi važni crni slikar, učio je kod Akinsa ranih osamdesetih godina devetnaestog veka. Tanerovo remek-delo *Čas bendža* (slika 953), koje je naslikao kad se trajno preselio u Pariz, bez sumnje nosi Akinsov pečat. Izbegavši sladunjavost sličnih tema drugih američkih slikara, prizor je iznet sa istim neposrednim realizmom kao *Vilijam Raš kleše alegorijski prizor reke Šajlkila.*

SKULPTURA

Često se kaže da je impresionizam podjednako oživeo skulpturu kao i slikarstvo. Tvrdnja je istovremeno tačna i varljiva. Ogist Roden (1840–1917), prvi genijalni skulptor posle Berninija dao je novo tumačenje skulpturi u isto doba kada su to u slikarstvu učinili Mone i Mane. Ipak, u tome ih Roden nije sledio. Uostalom, kako bi se efekti slika kao što su *Frulaš* ili *Na obali Sene* mogli postići u tri dimenzije i bez boje?

RODEN. Šta je Roden postigao vidi se već na prvom delu koje je pokušao da izloži na Salonu – to je *Čovek slomljenog nosa* (sl. 854) iz 1864. (Kao što možemo da pretpostavimo, delo je odbijeno jer se nije uklapalo ni u jedan uobičajeni skulptorski žanr.) Roden je pre toga kratko radio kod Karije-Beleza i Barija, čijim uticajima može da se objasni oštro nabrana površina (uporedi sl. 905). Rubovi i nabori na uglačanoj bronzi stvaraju promenljiv uzorak odraza. Ali, da li je taj efekat pozajmljen iz impresionističkog slikarstva? Da li Roden trodimenzionalnu formu razlaže na treperave mrlje svetlosti i senke? Ovi divlje preterani oblici zrače vajarskom snagom, a taj kvalitet zadržavaju u svim uslovima u kojima posmatramo umetničko delo. Roden nije radio direktno u bronzi; on je modelovao u vosku ili glini. Kako je onda predvideo odraze s bronzane površine odlivaka svojih modela koje je tek trebalo izliti?

Kako god da je radio, za to je sigurno imao drugi razlog: ne da uhvati neuhvatljive svetlosne vibracije, već da naglasi postupak „rasta" – čudo oživljavanja neživе materije u umetnikovim rukama. Kao što su mrlje boje primarna stvarnost za Manea i Monea, tako je za Rodena podatno grumenje kojim gradi svoje oblike. Konzervativni kritičari odbili su *Čoveka slomljenog nosa* i impresionističko slikarstvo sa istim objašnjenjem: bili su „nedovršeni" – puka skica.

Čovek slomljenog nosa iskazao je Rodenova estetička uverenja. Kasnije je o njemu rekao: „Ta glava odredila je sav moj budući rad." Glava na kojoj je radio oko godinu dana predstavljala je prevratnički uvid. Ono što je u skulpturi važno nije njena „dovršenost" ili „potpunost" već to da li pred posmatrača donosi način svog izrastanja. A *Čovek slomljenog nosa* ga donosi, i zato je Roden to delo smatrao temeljem čitavog svog budućeg opusa. On je prvi nedovršenost učinio estetskim načelom koje vlada i obradom površina i oblikom dela u celini. (*Čovek slomljenog nosa* nije poprsje već glava „odlomljena" u predelu vrata.) Otkrivši ono što bismo mogli nazvati nezavisnošću fragmenta,



954. Ogist Roden. *Čovek slomljenog nosa,* 1864. Bronza, visina 24 cm. Rodenov muzej, Filadelfijski muzej umetnosti



955. Ogist Roden. *Mislilac,* 1879–1889. Bronza, visina 69,8 cm, Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Poklon Tomasa F. Rajana 1910.

Roden je spasao skulpturu od mehaničke verodostojnosti, kao što je Mane spasao slikarstvo od fotografske sličnosti.

Uprkos tome što je dvadesetčetvorogodišnji Roden tako smelo objavio prevrat u skulpturi, on je i dalje verovao da je najčasnija dužnost skulptora da pokaže nagu ljudsku figuru, mada sada fragmentarnu, i bio je uporan u tvrdnji da je skulptorov poziv stvaranje „novih klasika", a to znači dela oslobođena diktata pokrovitelja, koja zahtevaju procenu prema njihovim sopstvenim merilima. (Vidi Primarne izvore br. 91, str. 939.) Kada mu je 1880. najzad poveren najvažniji zadatak – ulazna vrata Škole primenjenih umetnosti u Parizu – Roden je porudžbinu razradio u ambicioznu kompoziciju nazvanu *Vrata pakla,* koju, po svom običaju, nije dovršio. Simbolizam je nadahnut Danteovim *Paklom,* ali podjednako duguje i Bodlerovim *Cvetovima zla.* Njihov zajednički imenilac je tragičan pogled na ljudsku sudbinu – poročne strasti, neutažene žudnje i jalovu nadu u sreću na onom svetu. Pišući o *Vratima pakla,* oštroumni kritičar Gistav Žofroa njihovu temu označio je kao beskrajno ponavljanje patnji Adama i Eve. Roden je, zaista, 1881. pokušao da nagovori vladu da mu dopusti da *Vrata* uokviri figurama Adama i Eve.

Vrata su poslužila kao matrica za brojna manja dela koja su ostala nezavisni komadi. Najpoznatiji od tih samostalnih delova jeste *Mislilac* (sl. 955), predviđen kao nadvratnik za *Vrata,* odakle je trebalo da zamišljeno posmatra panoramu očaja pod sobom. On delimično potiče od Karpoove skulpture koja prikazuje drugi motiv iz *Pakla,* Ugolina i njegove sinove. Pa ipak, poreklo *Mislioca* proteže se mnogo dalje unazad. Posredno, ono dopire do prvog razdoblja hrišćanske umetnosti. (Zamišljen čovek koji sedi sleva na vizantijskoj slonovači, slika 346, odražava ranohrišćanski izvor.) Zamisao se nazire u počinku Mikelanđelovih nadljudskih tela (vidi slike 610, 613 i 616), napetosti Pižeovog *Milona iz Krotona* (vidi sl. 808, posebno stopalo) i u izražajnom dinamizmu *Čoveka slomljenog nosa.*

Ko je *Mislilac*? U okviru *Vrata pakla* on je prvobitno začet kao uopštena slika Dantea, pesnika koji unutrašnjim čulom vidi šta se događa oko njega. Kad je Roden odlučio da ga odvoji od *Vrata,* on je postao *Pesnik mislilac* i konačno jednostavno *Mislilac.* Ali kakav mislilac? Bez sumnje delom Adam (iako postoji i drugačiji Rodenov Adam, još jedan „izdanak" *Vrata*), delom Prometej, a delom grubijan zarobljen telesnim strastima. Roden se mudro uzdržao od



956. Ogist Roden. *Poljubac*, 1886–1898.
Mermer, natprirodna veličina. Rodenov muzej, Pariz



957. Ogist Roden. *Spomenik Balzaku*, 1897–1898.
Bronza (odliveno 1954), visina 2,82 m.
Muzej savremene umetnosti, Njujork
Izložili prijatelji Kerta Valentajna njemu u spomen

davanja određenog imena, jer se skulptura ne uklapa ni u jedan ranije zamišljeni lik. U ovoj novoj slici čoveka oblik i značenje su jedno; nisu rascepljeni kao u Karpoovoj *Igri* (vidi sl. 907). Karpoove nage figure pretvaraju se da su aktovi, dok je *Mislilac*, poput Mikelanđelovih aktova, oslobođen podređenosti nagom modelu.

Poljubac (sl. 956), mermerna kompozicija u natprirodnoj veličini, takođe potiče s *Vrata*. Trebalo je da predstavlja Danteove ličnosti Paola i Frančesku, ali ih je Roden odbacio kao neodgovarajuće. Očigledno je uvideo da *Poljubac* prikazuje zlosrećni par koji je podlegao nedopuštenoj zemaljskoj strasti, a ne izmučene duše u paklu. Poznavanje prvobitnog naziva grupe pomaže nam da shvatimo njenu vrlo značajnu osobinu – strast savladanu oklevanjem – jer je zagrljaj nedovršen. Manje snažno nego *Mislilac*, ova kompozicija istražuje drugu vrstu umetničke nedovršenosti. Rodena je impresionirala borba Mikelanđelovih *Robova* protiv ostatka stene u kojoj su zarobljeni. Od početka je zamislio da *Poljubac* treba da sadrži deo neklesanog mermera s kojim su ljubavnici spojeni i koji tako postaje simbol njihove zemaljske strasti. Suprotnost tekstura naglašava paučinastu, čulnu mekoću tela.

Ali Roden je bio vajar, a ne klesar poput Mikelanđela. Njegova najbolja dela bila su namenjena izlivanju u bronzi. Čak i ona punu snagu otkrivaju tek kad ih vidimo u gipsanim odlivcma načinjenim direktno od Rodenovih glinenih modela. *Spomenik Balzaku* – njegovo poslednje, i istovremeno i najsmelije i najkontroverznije delo (sl. 957) – godinama je ostao u gipsu jer su ga naručioci, udruženje književnika, odbili. Obratili su mu se na nagovor (Emila Zole, da bi preuzeo projekat kada je umro skulptor koji ga je započeo, ostavivši za sobom samo skicu). Za ovu skulpturu Roden kaže: „On je suma čitavog mog života... Od dana njegovog začeća, ja sam promenjen čovek." Spoljašnjost nije predstavljala poteškoću (Balzakov izgled bio je dobro poznat). Ali Roden je želeo mnogo više od toga. On je tražio način da celu Balzakovu lčnost pretoči u vidljiv oblik, bez dodatka alegorijskih figura i uobičajenih kulisa spomenika geniju. U završnoj verziji nisu vidljivi brojni pokušaji rešenja. (Sačuvalo ih se više od 40.) Zajedničko im je da prikazuju Balzaka u stojećem stavu, u nameri da izraze muževnu snagu, kakvu je Roden u njemu video.

Izvedena skulptura prikazuje pisca u dugačkom kućnom ogrtaču, kakav su savremenici zvali „kaluđerskom mantijom", a koji je nosio kada je radio noću. Bila je to „bezvremena" odeća koja je Rodenu omogućila da smiri i



958. Kamij Klodel. *Zrelo doba.* Oko 1907. Bronza, 87,6 x 21,9 cm. Muzej Orsej, Pariz

pojednostavi konture. Balzak se budi usred noći, pokrenut iznenadnim stvaralačkim nagonom, i žurno prebacuje ogrtač preko ramena, ne uvlačeći ruke u rukave, pre nego što se smiri da pribeleži misli na hartiju. Ali, naravno, Balzak nije pošao da piše. On pred nama iskrsava sa zastrašujućom upornošću aveti, krajnje nesvestan svoje okoline – čitava njegova figura naginje se unazad da istakne odvojenost od posmatrača.

Statua je natprirodne veličine, fizički i duhovno: dominira pojava. Poput ogromnog monolita, genijalni pisac izdiže se iznad gomile. On deli, kako bi romantičari rekli, „uzvišeni egoizam bogova". S udaljenosti vidimo samo moćnu gromadu tela. Iz mase oblikovane poput posmrtnog pokrova glava se uzdiže – u iskušenju smo da kažemo i bukti – elementarnom snagom. Kada mu se približimo dovoljno da se oblici jasno razaznaju, osećamo ispod prezira unutrašnju agoniju koja *Balzaka* svrstava kao rođaka *Čoveka slomljenog nosa.*

Do današnjih dana *Balzak* ostaje zapanjujući prizor. Roden je, kako je i sam shvatio, zaista dosegao krajnje granice svoje umetnosti. Ostaje pitanje zašto ga nikad nije odlio u bronzi, iako je bogati kolekcionar umetničkih dela ponudio da to plati. Njegova zbijena forma sigurno je primerena mermernoj skulpturi, i Roden ju je možda sve vreme u tom materijalu i zamišljao.

KLODEL. Roden je tokom karijere imao više pomagača. Jedna od njih, Kamij Klodel (1864–1943) izrasla je u značajnu umetnicu. U radionicu je ušla kao devetnaestogodišnjakinja i ostala u njoj sledeću deceniju kao Rodenova umetnička saradnica i ljubavnica. Njen rad izrazito sledi način njenog učitelja, pa se njene najbolje skulpture mogu zameniti s njegovim. Veći deo njenih radova je autobiografski. *Zrelo doba* (sl. 958) slika je sablasnog Rodena, jasno prepoznatljivih crta, dok ga, očigledno protiv njegove želje, odvlači njegova dugogodišnja prijateljica Roza Bere, koju je Kamij nastojala da istisne u njegovim osećanjima. Roza Bere je prikazana kao zlokobna figura ogrnuta plaštom, koja se u radovima Kamij Klodel prvo pojavljuje kao Kloto, jedna od triju parki, ironično uhvaćena u mrežu života koju je sama isplela. Gola figura je autoportret Kamij Klodel koji se takođe razvio iz ranijeg dela *Zakletva.*

DEGA. Na temeljnu razliku između slikanja i vajanja upućuje i to što se jedini među impresionistima u skulpturi oprobao Dega, izradivši na desetine malih voštanih skulpturica koje istražuju iste teme kao i njegove slike i crteži. Izradio ih je za lične potrebe; malo ih je izložio za života, a nijedna nije odlivena – što će se dogoditi tek nakon njegove smrti. Sedamdesetih godina devetnaestog veka jačao je interes za odlivke načinjene s umetnikovih „radnih modela", odražavajući isto prihvatanje spontanosti i nadahnuća kakvo nalazimo u crtežima i skicama u ulju, koji su odavno privlačili kolekcionare umetničkih dela. Skulptori su se prilikom izrade malih skulptura prvi put osmelili da prekrše ustaljene norme naturalizma i veštine i da, oblikujući ih u mekanom materijalu, ostave otisak prstiju na njemu. Uprkos tome, kada je Dega izložio svoj



959. Edgar Dega. *Mala četrnaestogodišnja igračica,* 1878–1880.
Bronza s haljinicom od gaze i satenskom trakom u kosi, visina 96,5 cm.
Norton Sajmon Umetnička fondacija, Pasadena, Kalifornija

voštani model *Male četrnaestogodišnje igračice* na Izložbi impresionista 1880. i 1881. godine, javnost je bila zgranuta manjkom uobičajene dorade i beskompromisnom odanošću neulepšanoj istini, mada joj je kritika bila sklonija. Primerak odliven posle Degaove smrti (sl. 959) ima gotovo jednako grubu površinu kao i nešto manja studija prema živom modelu na kojoj se zasniva.

Umesto da oblikuje odeću, Dega je upotrebio pravi pamuk i svilu, što je za ono vreme revolucionarna zamisao, ali što su romantičari sa svojim naglašenim naturalizmom zacelo bili u iskušenju da učine. Degaovu znatiželju privlačila je napregnutost između čvrste površine i apstraktnih, ali snažnih, silnica ispod nje. Nezgrapnost mladalačkog tela nežno naglašava njen stav igračice „koja se odmara na pozornici", stav koji u Rodenovoj obradi postaje krajnje naporan, do te mere pun sukobljenih uglova da nijedan igrač ne bi mogao u njemu duže da se zadrži. Pa ipak, umesto nespretnosti, statueta zrači jednostavnim dostojanstvom i neodoljivom ljupkošću. Otvorenost stava (ruke su sklopljene na leđima, a noge usmerene u suprotnom smeru) zahteva da igračicu obiđemo da bismo pogledom obuhvatili njen potpuni lik. Kako skulpturu posmatramo iz različitih uglova, površina ostavlja utisak neprestane promene osvetljenja, i može se uporediti s onim u brojnim Degaovim slikama i pastelima baleta (uporedi sl. 939).

ARHITEKTURA

Više od sto godina, od sredine osamnaestog do kraja devetnaestog veka, arhitekturom je vladao niz „stilova obnove" (istoricizma) (vidi str. 706–712). Ovaj izraz, prisetićemo se, ne znači da su ovi oblici bili puke kopije. Najbolja dela tog doba krase osobenost i visok stepen vrednosti. Ipak, pokazalo se da arhitektonska mudrost prošlosti, koliko god slobodno protumačena, ne odgovara praktičnim zahtevima industrijskog doba: fabrikama, skladištima, prodavnicama i gradskim stanovima koji su činili najveći deo izgradnje. Posle 1800. u svetu komercijalne arhitekture nailazimo na postepeno uvođenje novih materijala i tehnika koje će snažno uticati na arhitektonski stil do kraja veka. Najvažnije je bilo gvožđe, dotad neupotrebljeno kao konkretan građevinski element. Nekoliko decenija posle njihovog prvog javljanja, stubovi i lukovi od livenog gvožđa postali su uobičajeno sredstvo podupiranja krovova nad velikim prostorima, kakvo su zahtevale železničke stanice, izložbene hale i javne biblioteke.



960. Anri Labrust. Biblioteka sv. Ženevjeve. Pariz. 1843–1850.



961. Anri Labrust. Čitaonica, Biblioteka sv. Ženevjeve, Pariz

LABRUST. Čuveni rani primer je *Biblioteka sv. Ženevjeve* u Parizu Anrija Labrusta (1801–1875). Spoljašnjost (sl. 960) predstavlja istoricizam koji je preovladavao sredinom veka. Sinteza je banaka, biblioteka i crkava italijanske renesanse. Labrust je upotrebio jednostavno, ali ingeniozno sredstvo upisivanja imena velikih pisaca duž pročelja. Čitaonica, naprotiv, dočarava glavni brod francuskih gotičkih katedrala (uporedi sl. 439). Ali zašto je Labrust izabrao stubove i lukove od livenog gvožđa, dotad upotrebljavane isključivo za železničke stanice? Liveno gvožđe bilo je potrebno ne samo da obezbedi građevinsku osnovu za dva poluobličasta krova – to se moglo postići i drugim materijalima – već zbog ispunjenja simboličnog programa građevine. Labrust sugeriše da je biblioteka skladište nečeg vrednijeg i svetijeg od materijalnih dobara: svetske književnosti, koja nas ne vodi na put do udaljenih mesta nego na put duha. Labrust je odlučio da ostavi unutrašnji gvozdeni skelet nepokriven i da tako prihvati nategnutost njegovog povezivanja s

Realizam u pozorištu polovinom devetnaestog veka

Realizam je bio dominantan stil u pozorištu, sredinom devetnaestog veka, baš kao što je bio i u slikarstvu. Delom, pozorišni realizam bio je odraz pragmatične prirode industrijske revolucije. Njen glavni teoretičar bio je francuski filozof Ogist Kont (1798–1857), osnivač pozitivizma, koji je zahtevao materijalno objašnjenje istine utemeljeno na objektivnom posmatranju i naučnoj analizi. Kao i u likovnoj umetnosti, realizam je i u drami pokrivao širok raspon stremljenja – od jednostavnog oslanjanja na istorijske činjenice, društvenu stvarnost ili fizičke pojave, do visoko emotivnih razrada koje imaju mnogo dodira s romantizmom.

Najpoznatiji dramski pisac realizma jeste Aleksandar Dima Sin (1824–1895), čija se drama *Kamij* (1852) prva bavila danas uobičajenom temom prostitutke sa zlatnim srcem. Dok modernoj publici *Kamij* može izgledati pomalo melodramatično, u svoje vreme drama je smatrana nepokolebljivim prikazom života na margini pariskog društva. Kao odgovor na kritiku *Kamij* sadržanu u *Olimpijinoj svadbi* Milea Ožjea (1820–1889), Dima je tri godine kasnije napustio realizam u *Polusvetu*, svom prvom pokušaju društvene i moralne kritike. Najomiljeniji dramski pisac tog vremena bio je Viktorijen Sardu (1831–1908), čija je drama *Toska* pretvorena u dobro poznatu operu italijanskog kompozitora Đakoma Pučinija (vidi okvir na str. 758). Ta priča o ljubavi, preljubi i osveti u doba italijanske borbe za nezavisnost bila je važna rola u kojoj je blistala velika britanska tragetkinja Sara Bernar (1844–1923, vidi sl. 925), koja je bila i talentovana vajarka, a specijalizovala se za uloge tragičnih heroina poput Kamij i Adrijene Lekuvrer. Njen jedini rival bila je Elen Teri (1847–1928), koja je vodila poreklo iz stare glumačke porodice. Bila je prvakinja Henrija Irvinga (1838–1905), najvažnijeg glumca i pozorišnog reditelja kasnog devetnaestog veka u Engleskoj, koji je scenografiju naručivao od Edvarda Berna-Džounsa i drugih istaknutih umetnika. Irving je dobio plemićku titulu 1895, dok je Elen Teri stekla plemstvo tek 1925.

Nemačka je stvorila malo važnijih dramskih pisaca u trećoj četvrtini veka. Umesto toga, zadovoljavala se oslanjanjem na drame Šekspira, Getea i Šilera i na prevode Sardua i Dime Sina. Beč je postao glavni pozorišni centar pod Hajnrihom Laubeom (1806–1884), ranijim pripadnikom „Mlade Nemačke" i Francom Dinglštetom (1814–1881), koji je postavio trilogiju *Nibelunzi* Kristijana Fridriha Hebela (1813–1863) u Vajmaru 1861. Opčinjenost starim germanskim legendama, napajana na sve snažnijem nacionalizmu, pomogla je da istorijska tačnost postane cilj nemačkog pozorišta. Saski vojvoda Georg II (1826– 1914) i njegova žena, glumica Helena Franc (1839–1923), koji su pažljivim pripremama i stavljajući akcenat na ansambl uzdigli kvalitet glume, dali su najveći doprinos pozorištu.

Ruski autori tog vremena pokazivali su naročitu sklonost prema psihološkom realizmu. Prvi ruski profesionalni dramski pisac, Aleksandar Ostrovski (1823–1886), pokazivao je trajno interesovanje za karaktere i njihove odnose. Međutim, najbolje drame napisali su veliki romanopisci tog doba. Ivan S. Turgenjev (1818–1883) napisao je više drama koje se odlikuju predstavljanjem unutrašnjeg života i složenih odnosa među likovima. Lav N. Tolstoj (1828–1910) takođe se oprobao u dramaturgiji, a ističe se *Moć tame*, postavljena 1895, tridesetak godina pošto je napisana. Aleksej Tolstoj (1817–1875), dalji rođak Lava Tolstoja postao je vodeći pisac realista interesujući se uglavnom za istoriju Rusije. *Smrt Ivana Groznog* i *Car Boris*, oba dela nastala 1870, baziraju se na istorijskom istraživanju Nikolaja Karamzina (1766–1826), što je znatno pomoglo širenju ruskog nacionalizma.

U Sjedinjenim Američkim Državama omiljene drame pre Građanskog rata bile su adaptacije romana *Čiča Tomina koliba* Harijet Bičer Stou (1811–1896). Ta slika života robova na južnjačkim plantažama pomogla je podizanju raspoloženja za zabranu ropstva. Bilo je to i vreme velikih glumaca. Englez Vilijam Berton (1804–1860) vodio je najbolju trupu u Njujorku, neprikosnovenoj američkoj pozorišnoj prestonici, iako je i u Bostonskom muzeju postavljeno na scenu mnogo drama posle 1850. Bertonu je prethodio još jedan engleski glumac, Džunijus But (1796–1852), čiji je sin Edvin But (1833–1893) postao najveći glumac koga je Amerika ikad imala. Na nesreću, porodica je do danas ostala na lošem glasu zbog drugog sina, Džona Vilkesa Buta (1838–1865), ubice predsednika Abrahama Linkolna. Najomiljenija pozorišna vrsta bila je burleskna ekstravaganca. Svidala se uglavnom muškarcima, dovodeći na scenu lepe žene, iako je striptiz dodat tek 1929. Vodvilj, taj otmeniji oblik porodične zabave, koji je dostigao vrhunac između 1890. i 1930, najbolje je definisao Toni Pastor (1837–1908).

masivnim stilom neorenesanse na spoljašnjosti svoje zgrade. Ako to rešenje i ne povezuje dva sistema u celinu, ono im bar omogućuje istovremeno postojanje. Gvozdeni nosači oblikovani kao korintski stubovi vitki su koliko god je to novi materijal dopuštao. Zajedno stvaraju efekat pregrade koja prepolovljuje prostor, poričući njihov građevinski značaj. Da bi ih otežao, Labrust ih je postavio na visoka čvrsta postolja, umesto direktno na pod. Estetski, lukovi su zadavali veću teškoću jer se nije moglo postići da izgledaju tako moćno kao njihovi zidani prethodnici. Tu je Labrust otišao u drugu krajnost tako što ih je izbušio čipkastim volutama, kao da su čist ornament. Ta arhitektonska upotreba (nasuprot tehničkoj) otkrivenih gvozdenih članova nosi neku nestvarnost i prefinjenost koja je posredno povezuje s obnovom gotike. Kasnije zamenjena građevinskim čelikom i armiranim betonom, biblioteka je na poseban način privlačno završno poglavlje u istoriji arhitekture romantizma.

Autoritet istorijskih stilova morao je da bude srušen da bi industrijsko doba proizvelo istinski savremeni stil. Pokazalo se da je on ipak krajnje postojan. Labrust, pionir upotrebe livenog gvožđa u graditeljstvu, nije mogao da zamisli



962. Ser Džozef Pakston. *Kristalna palata.* London, 1851. Rastavljena i ponovo izgrađena u Sidenamu 1852. Uništena 1936.

arhitektonske podupirače drugačije nego kao stubove s pravim bazama i kapitelima, naročito ne kao metalne šipke i cevi (vidi str. 768–770). „Arhitektura upadljivog sjaja" koju je usvojio Garnije (vidi str. 710–711) razilazila se, čak i više nego prethodni stilovi obnove, s potrebama sadašnjosti. Samo na strukturama koje uopšte nisu smatrane „arhitekturom" mogli su se istraživati novi građevinski materijali i tehnike bez tih smetnji.

PAKSTON. Manje od godinu nakon završetka Biblioteke sv. Ženevjeve, u Londonu je izgrađena Kristalna palata (sl. 962). Pionirski poduhvat, daleko smeliji po koncepciji od Labrustove biblioteke, Kristalna palata bila je projektovana da u sebe smesti prvu od velikih svetskih izložbi koje se i dan-danas održavaju. Njen projektant, ser Džozef Pakston (1801–1865), bio je inženjer i graditelj staklenih bašti. Kristalna palata bila je u stvari džinovska staklena bašta – toliko velika da je obuhvatila i nešto starog drveća koje je raslo na tom terenu – slobodno izlažući svoj gvozdeni skelet. Pakstonov projekat požnjeo je takav uspeh da je pokrenuo talas sličnih građevina u komercijalne svrhe, poput gradskih pijaca. Ipak, misao da bi u delima građevinarstva moglo biti lepote, a ne samo funkcionalnosti, vrlo je sporo krčila put, iako je doktrina da „oblik sledi funkciju" nalazila pobornike još od sredine devetnaestog veka. Zato je većina takvih građevina bila ukrašena dekoracijama koje su pratile eklektički ukus tog doba.

REBLING. Retko je inženjerski poduhvat mogao da izrazi duh vremena. Jedan od malobrojnih kojima je to uspelo bio je Bruklinski most. Izgradili su ga Džon i Vašington Rebling (sl. 963). Sasvim prikladno nazivaju ga i „trijumfalnom kapijom Amerike", a ostaje i jedno od izvanrednih dostignuća industrijske revolucije. Masivni tornjevi otelovljuju elemente egipatske, rimske i gotičke arhitekture (obratimo pažnju na šiljate lukove) i izražavaju vezu večne

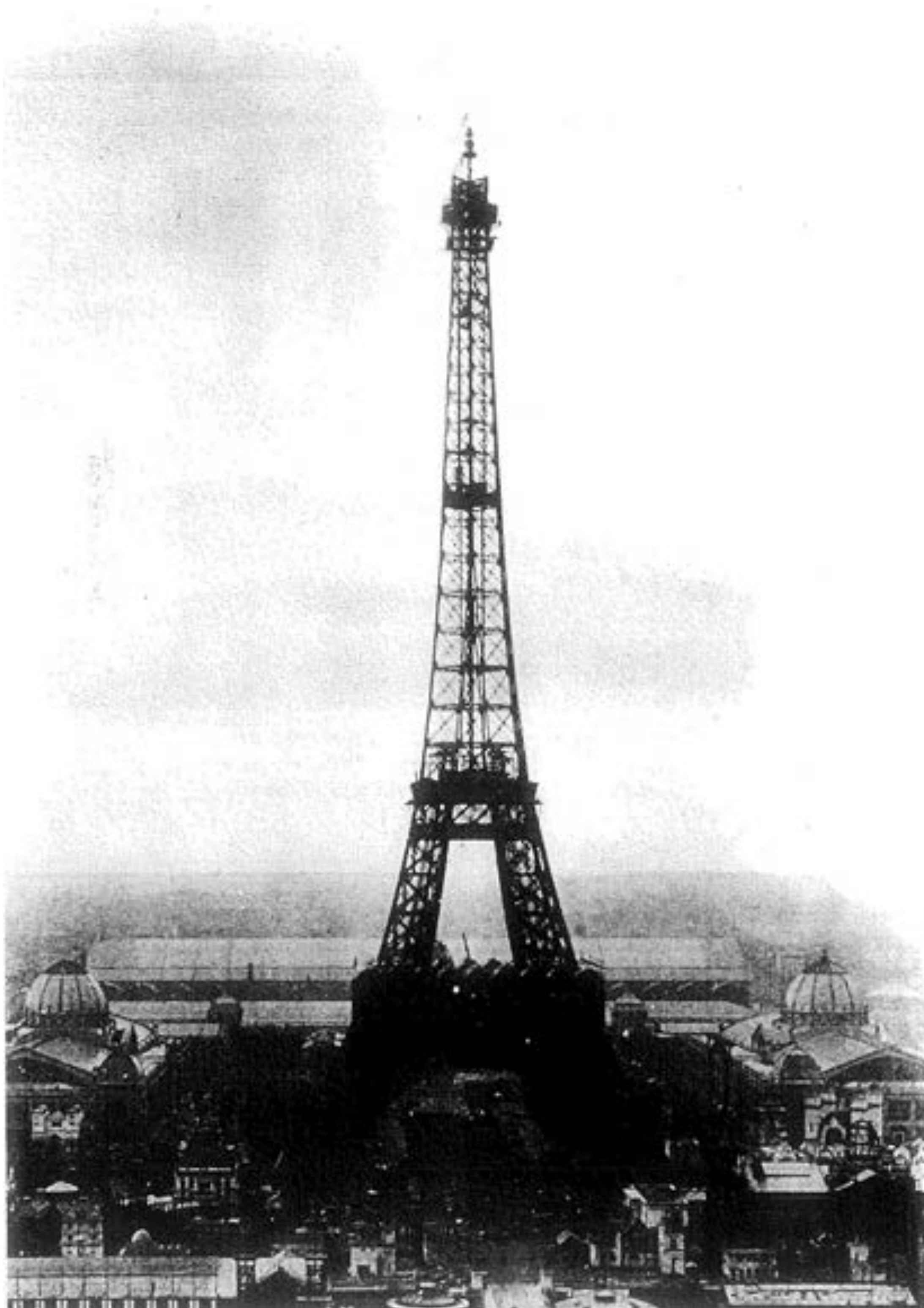


963. Džon i Vašington Rebling. Bruklinski most. Njujork, 1867–1883.

snage, građanskog ponosa i uzvišene duhovnosti. Nije čudo što su ga podjednako slavili pesnici i slikari (vidi sl. 1056).

AJFEL. Ono što je bilo potrebno da dela građevinarstva budu prihvaćena kao arhitektura bila je građevina koja bi obuzela maštu sveta svojom smelom zamisli. Prelom je donela Ajfelova kula, nazvana po svom projektantu Gistavu Ajfelu (1832–1923). Kao što se vidi na savremenoj fotografiji (sl. 964), bila je podignuta kao ulaz na parisku Svetsku izložbu 1889, gde je služila i kao trijumfalna kapija nauke i industrije. Postala je zaštitni vizuelni znak Pariza za turiste, kao i *Kip slobode* u Njujorku, na čijem je projektu Ajfel takođe sarađivao (vidi sl. 908). Teško je danas shvatiti kakav je revolucionarni uticaj imala u to doba. (Vidi Primarne izvore, br. 92, str. 939–940.) Sa svojom otvoreno tehnološkom estetikom Ajfelova kula čak i danas tako dominira gradskom vedutom da je izazvala buru protesta vodećih intelektualaca tog doba. Ajfel je upotrebio iste građevinske principe koje je već uspešno primenjivao na mostovima. Pa ipak, kula izgleda tako inovativno i konstrukcijski smelo da nikad ni pre ni posle ništa slično nije bilo izgrađeno.

Ajfelova kula dugovala je dobar deo svog uspeha mogućnosti koju je svakome pružala – jeftinom uspinjanju svojim liftovima i razgledanju Pariza, kakvo je pre bilo pristupačno samo nekolicini letača balonima na vreli vazduh (vidi sl. 926). Ona je pomogla da se odredi posebno mesto savremene arhitekture koju ona deli sa savremenom tehnologijom u celini: delovanje na velike mase ljudi, bez obzira na socijalni ili ekonomski status. Iako je ta mogućnost, koju su imale samo najveće crkve i javne građevine u prošlosti, takođe služila svrhama političkih ekstremista s oba kraja raspona političkih stavova, savremena arhitektura po samoj svojoj prirodi naginjala je tome da deluje kao

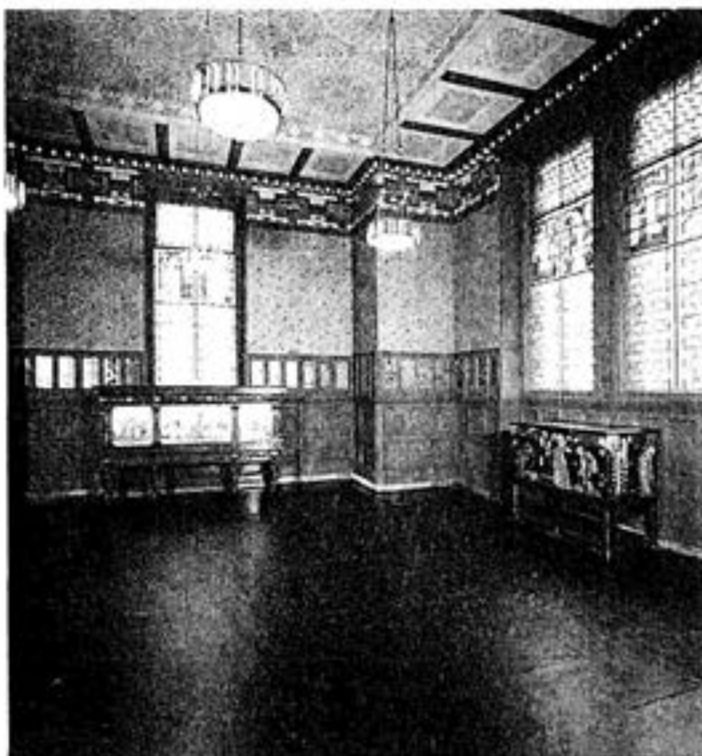


964. Gistav Ajfel. Ajfelova kula. Pariz, 1887–1889.

sredstvo demokratije. Možemo zato lako razumeti kako je Ajfelova kula brzo postala simbol samog Pariza. To je bilo moguće upravo zato što nije služila nekoj praktičnoj svrsi.

OSTALA PODRUČJA

MORIS. Ne možemo a da ne primetimo neobično važnu ulogu koju su u drugoj polovini devetnaestog veka u Engleskoj imale primenjene umetnosti. Vilijam Moris (1834–1896), rani predvodnik onoga što će kasnije postati poznato kao pokret za umetnost i zanat, započeo je s Vilijamom Holmanom Hantom učenikom prerafaelitskog slikara Rosetija, ali je područje svog interesovanja ubrzo prebacio na „umetnost za upotrebu" – unutrašnju arhitekturu i dekoraciju, kao što su nameštaj, tapiserije i tapete. Želeo je da oživljavanjem umetničkog zanatstva istisne loše



965. Vilijam Moris (Moris i komp.). Zelena trpezarija, 1867. Viktorija i Albert muzej, London

i jeftine proizvode doba mašina predindustrijske prošlosti, umetnošću „pravljenom od naroda i za narod, kao ono što usrećuje autora i korisnika".

Moris je bio apostol jednostavnosti. Arhitektura, ali i nameštaj, morali su biti oblikovani u skladu sa osobinama materijala od kojih su bili sačinjeni i od postupaka izrade. Dekoracija površine morala je da bude plošna, a ne iluzionistička. Njegovi enterijeri (sl. 965) potpuni su ambijenti koji stvaraju utisak tihe prisnosti. Uprkos glasnom zastupanju srednjovekovne tradicije, Moris se nikada nije direktno ugledao na srednjovekovnu umetnost, već je težio da uhvati njen duh. Njegovo dostignuće bilo je pronalazak prvog originalnog sistema ornamenata posle rokokoa.

Mnogim poduhvatima koje je preduzimao, kao i svojom veštinom pisca i publiciste, Moris je diktirao ukus svog doba kao niko drugi. Pri kraju veka njegov uticaj proširio se Evropom i Amerikom. Primenjene umetnosti posmatrao je kao polugu za preobražaj modernog društva u celini i nije se zadovoljavao samo njihovim preobražajem. Zahvaljujući tome imao je važnu ulogu u ranoj istoriji fabijevskog socijalizma (verzije smišljene u Engleskoj kao protivteže revolucionarnom socijalizmu evropskog kontinenta).

KREJN. Mnogi Morisovi prijatelji umetnici delili su njegova uverenja, a neki su im i materijalno doprineli. Politička karikatura (sl. 966) ilustratora i dizajnera knjiga Voltera Krejna (1845–1915) prikazuje duh slobode koji po stilu



966. Volter Krejn. Politička karikatura iz *Karikatura za stvar,* 1886. Drvorez.



967. Džejms Abot Maknil Visler. *Harmonija u plavom i zlatnom: Paunova soba.* 1876–1877. Ulje i zlato na koži i drvetu. Predusretljivošću Umetnička galerija Frir, Institut Smitsonijan, Vašington

veoma podseća na Botičelija (vidi sl. 583), kako objavljuje radosnu vest socijalizma uspavanom radniku kojeg ugnjetava kapitalizam u liku vampira iz noćnih mora. Fislijeve senke!

VISLER. Šezdesetih godina devetnaestog veka reformatorske zamisli Vilijama Morisa počele su da donose plodove u unutrašnjoj arhitekturi i dekoraciji. Najsmelije inovacije nisu, međutim, došle od pripadnika njegovog najbližeg kruga, već od Vislera i njegovih sledbenika. Sam Visler stvorio je jedno od remek-dela primenjene umetnosti devetnaestog veka: *Paunovu sobu* (sl. 967) u kojoj je bila smeštena kolekcija plavo-belog porcelana njegovog pokrovitelja Frederika Lejlanda. Ono što je počelo kao skroman projekat popravljanja prethodne dekoracije ubrzo se razvilo u ambiciozni „generalni remont" u kojem Visler nije štedeo sredstva za ostvarenje svoje rasipničke zamisli, dok je Lejland, koji o tome ništa nije znao, bio odsutan. Rezultati su neizbežno bili neujednačeni, jer je *Paunova soba* otelovljavala suštinski istu osećajnost kao i Morisova *Zelena trpezarija* (vidi sl. 965). Maštovite dekoracije s obilnom pozlatom ipak sažimaju sadržaj estetičkog pokreta koji je tražio utočište pred drečavom stvarnošću industrijske revolucije povlačeći se u carstvo čiste lepote. Motiv pauna, koji odražava Vislerovu opčinjenost japanskom umetnošću, prikladan je simbol njegovog esteticizma koji je lepotu shvatao larpurlartistički, bez obzira na društvenu odgovornost.

TREĆE POGLAVLJE



POSTIMPRESIONIZAM, SIMBOLIZAM I AR NUVO

SLIKARSTVO

Postimpresionizam

Godine 1882. Maneu je francuska neposredno pred smrt dodelila orden Legije časti. Taj događaj označio je promenu zbivanja: impresionizam su prihvatili i umetnici i široke mase – ali samim tim on je prestao da bude avangardni pokret. Četiri godine kasnije, kad su impresionisti održali svoju poslednju zajedničku izložbu, budućnost je već pripadala „postimpresionistima". Doslovno uzet, taj bezlični naziv odnosi se na sve važnije slikare osamdesetih i devedesetih godina. Posebno se odnosi na grupu slikara koji su prošli kroz impresionističku fazu, ali su bili nezadovoljni ograničenjima stila pa su se uputili različitim smerovima. Kako nisu imali zajedničke ciljeve, nismo pronašli naziv koji bi ih bolje opisao od naziva „postimpresionisti". U svakom slučaju, oni nisu bili „antiimpresionisti" jer nisu imali nameru da ponište efekte „Maneove revolucije", nego su se, naprotiv, trudili da ih unaprede. Zato je postimpresionizam u stvari tek nova etapa (iako vrlo važna) razvoja koji je započeo šezdesetih godina slikama poput Maneovog *Doručka na travi.*

SEZAN. Pol Sezan (1839–1906), najstariji postimpresionista, rodio se u Eks-an-Provansu, gde je sklopio prisno prijateljstvo s piscem Emilom Zolom (kasnijim pristalicom impresionista). Kao čovek snažnih osećanja, on se nakon dolaska u Pariz 1861. godine oduševio romantičarima. Njegova prva ljubav među slikarima bio je Delakroa, kome nikad nije prestao da se divi. Sezan je ubrzo shvatio prirodu „Maneove revolucije", koju će kasnije on sam snažno preobraziti. *Moderna Olimpija* (slika 968) naslikana je kao reakcija na Maneovu *Olimpiju,* a prikazuje prostitutku čija je slobodna golotinja izazvala skandal u umetničkom svetu. Kao i na slici *Doručak na travi* (vidi sl. 4), koju je Mane naslikao iste godine kad i *Olimpiju,* Sezanova naga žena je u društvu savremeno obučenog muškarca; njegove crte liče na crte samog Sezana (vidi sliku 969). Kao i mnoge njegove ranije slike, i *Moderna Olimpija* ima erotski naboj (iako je on na zanimljiv način dvosmislen, što objašnjava zašto ovaj slikar nikad nije imao trajnu vezu). Smeštena u budoaru, slika je jedna od prvih koje se bave stalnom temom moderne umetnosti – umetnikom i njegovim modelom – temom koja je prepuna erotskih aluzija. On sedi u stavu nemog divljenja prema mladoj ženi čije raskošno okruženje nagoveštava da je reč o modernoj boginji. Pa ipak, položaj figura zaista je čudan. Iako prostorno odvojene, one su na planu slike tako blizu jedna drugoj da se čini kao da se ona izvija iz njegove tamne prisutnosti. I njegova slikarska tehnika unosi nemir jer sugeriše vrtlog strasti koje naoko pasivni umetnik uspeva da suzbije. Nikad ranije nismo doživeli takvu iznenadnu nabujalost, čak ni kod Sezanovog idola Delakroa. Podnaslov, *Paša,* dat je slici u čast Delakroovog orijentalizma. Delakroova *Odaliska* (slika 874) poseduje čulnost kakvu ne nalazimo na Sezanovoj *Olimpiji.* Taj umetnik vladar može samo da se divi svojim „haremskim devojkama", ali ne i da ih poseduje.

Nakon što je prošao kroz novobaroknu fazu, Sezan je počeo da slika svetle prizore u prirodi, zajedno s Pisarom, ali se nikad nije, poput svojih drugova impresionista, interesovao za „isečke iz života" uhvaćene u pokretu i meni. Oko 1879. kad je naslikao *Autoportret* (slika 969), odlučio je da „od impresionizma načini nešto čvrsto i trajno, kao što je umetnost koju nalazimo u muzejima". Njegova

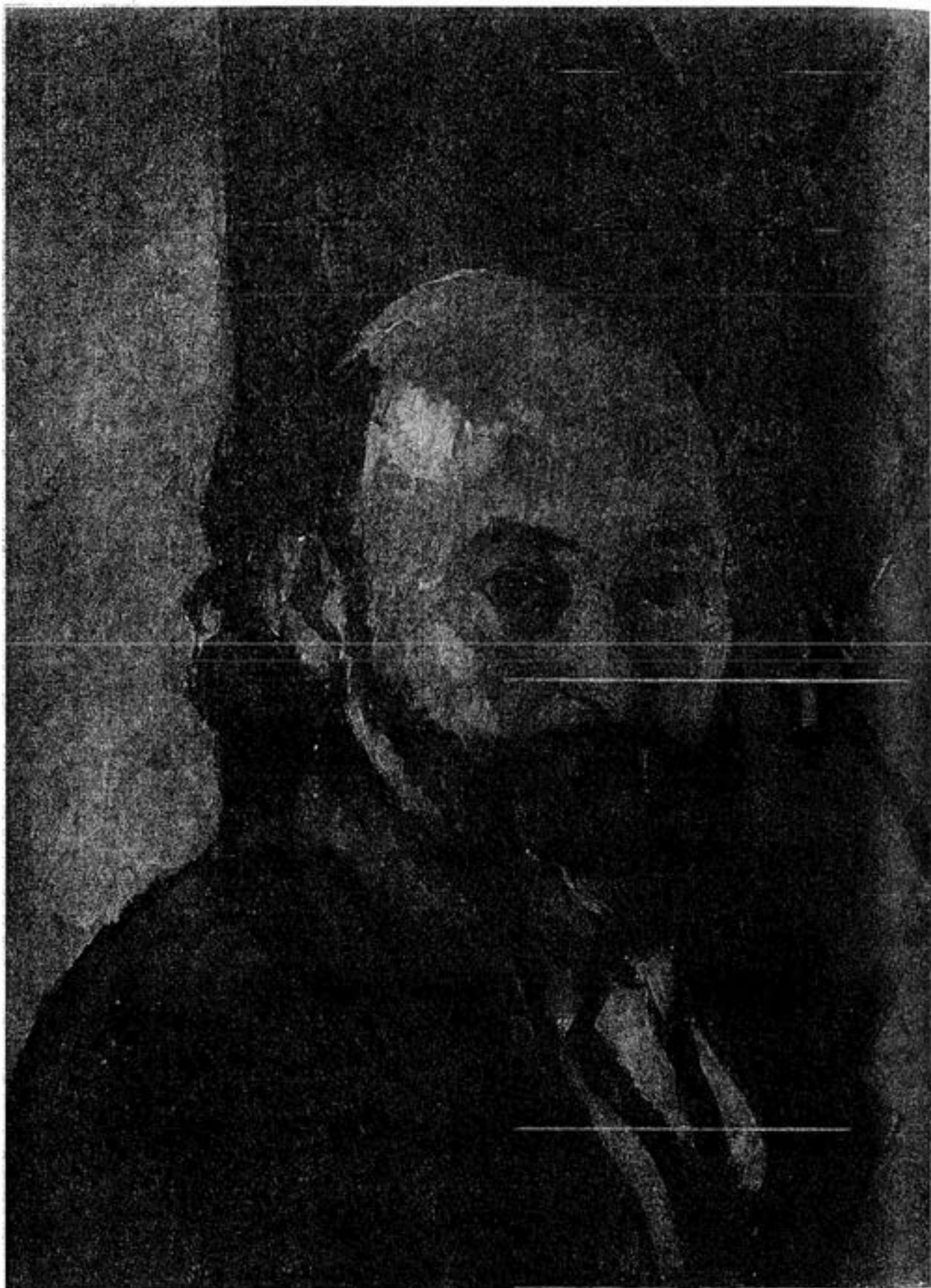


968. Pol Sezan. *Moderna Olimpija. (Paša).* Početak sedamdesetih godina. Ulje na platnu, 56 x 55 cm. Privatna kolekcija

romantičarska zahuktalost iz šezdesetih godina ustupila je mesto strpljivoj, disciplinovanoj potrazi za skladom oblika i boja. Svaki potez četkice stvara građevinu koja je sigurno smeštena u arhitekturu slike i koja gradi finu ravnotežu između dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti. (Pogledajte kako uzorak zidne tapete u pozadini uokviruje zaobljeni oblik glave.) Boje su takođe namerno kontrolisane, tako da daju „sazvučja" toplih i hladnih tonova koji odjekuju po celom platnu.

U Sezanovim mrtvim prirodama, kao što je *Mrtva priroda s jabukama u činiji* (slika 970), još se jasnije zapaža ovo stremljenje prema „čvrstom i trajnom". Još od Šardena nisu jednostavni svakodnevni predmeti imali u slikarevim očima takvu važnost. I ovde je ukrasna pozadina stopljena s trodimenzionalnim figurama, a ritam poteza četkice daje slici blistavu teksturu. Ovde primećujemo elemente Sezanova zrelog stila, koji su uočljiviji nego na *Autoportretu* i koji nas u prvi mah zbunjuju. Oblici su namerno pojednostavljeni i oivičeni tamnim konturama, dok je perspektiva iskrivljena, podjednako činije za voće, kao i horizontalnih površina koje izgledaju ispupčene. Što duže posmatramo sliku, to bolje shvatamo ispravnost ovih prividno proizvoljnih izobličenja. Kad je Sezan tako slobodno pristupio stvarnosti, želeo je da otkriva trajna svojstva koja prikriva slučajni izgled stvari. Verovao je da se „svi oblici u prirodi zasnivaju na kupi, lopti i valjku". Prava tema njegovih slika jeste težnja da se otkrije taj poredak koji leži u osnovi spoljnog sveta, ali ga je slikar morao protumačiti tako da odgovara posebnom, zatvorenom svetu zarobljenom na platnu.

Najveći izazov Sezanovog stvaralaštva bio je da se isti metod primeni na pejzaž. Od 1882. živeo je u osami, u blizini rodnog grada, Eks-an-Provansa, gde je istraživao okolinu, kao što su Klod Loren i Koro istraživali prirodu oko Rima. Kao da je bio opsednut jednim oblikom – karakterističnom konturom brda zvanog Mon-Sen-Viktoar. Stenoviti obris planine koji se ocrtava naspram plavetnila sredozemnog neba, javlja se na čitavom nizu kompozicija, kao što je to monumentalno kasno delo na slici 971. Tu ne slutimo prisutnost ljudi – kuće i putevi samo bi pomutili osamljeničku veličinu ovog prizora. Iznad pregrade stenovitih klisura koje nam sprečavaju pristup poput lanca utvrđenja, brdo se uzdiže s pobedničkom jasnoćom, beskrajno udaljeno, ali ipak čvrsto i opipljivo, kao što su to i oblici u prvom planu. Uprkos arhitektonskoj stabilnosti, prizor je pun pokreta; ali sile koje ovde deluju dovedene su u ravnotežu, pobeđene snagom umetnikove volje. Ova savladana energija, koja je preostala nakon nedaća burne mladosti, daje zrelom Sezanovom stilu trajnu snagu.



969. Pol Sezan. *Autoportret.* Oko 1879. Ulje na platnu, 35 x 27 cm. Galerija Tejt, London



970. Pol Sezan. *Mrtva priroda s jabukama u činiji,* 1879–1882. Ulje na platnu, 43,5 x 54 cm. Gliptoteka Karlsberg, Kopenhagen, Danska



971. Pol Sezan. *Planina Sen-Viktoar viđena iz kamenoloma Bibemus.* Između 1897. i 1900. Ulje na platnu, 65,1 x 80 cm. Umetnički muzej u Baltimoru
Kolekcija Koun koju su osnovali dr Klaribel Koun i gdica Eta Koun iz Baltimora, Merilend



975. Anri de Tuluz-Lotrek. *U Mulen Ružu,* 1893–1895.
Ulje na platnu, 123 x 141 cm. Umetnički institut, Čikago
Memorijalna kolekcija Helen Berč Bartlet

ULUZ-LOTREK. Anri de Tuluz-Lotrek (1864–1901), je patuljak, fizički, ali je u umetnosti bio kolos izvan-nog talenta. Vodio je raspusan život provodeći noći po skim noćnim lokalima i bordelima – od alkoholizma je ro. Bio je veliki obožavalac Degaa, pa njegova slika *U n Ružu* (975) svojim izlomljenim linijama podseća na ovu kompoziciju *Čaša apsinta* (vidi 938). Pa ipak, vo viđenje čuvenog noćnog kluba nije tek impresio-ci „odsečak života". Tuluz-Lotrek uočava više od ske veselosti prizora, proničući u likove izvođača sriju neumoljivo oštrim okom ne izostavljajući ni je sićušni bradonja pored visokog čoveka u dnu e. Široke površine ravnomerne boje i naglašene, bljene konture odražavaju Gogenov uticaj (upo-980). Mulen Ruž u očima Tuluz-Lotreka izgleda elo i odiše tako potištenom atmosferom da po-a ga je umetnik doživljavao kao mesto zla.

Ako njegove slike i podsećaju na Degaa i Gogena, Tuluz-Lotrek kao grafičar nema premca. Njegovi plakati, izvedeni u prepoznatljivom osobenom stilu, njegovo su sopstveno otkriće. Oni idealno odgovaraju jeftinoj litografiji koja nameće podjednaku ekonomičnost oblika i boje. Njegov prvi plakat, *Proždrljivac* (slika 976), kojem duguje početnu slavu, daje tom ofucanom polusvetu određen sjaj koji nas istovremeno osvaja i ostaje nam nedokučiv. On postavlja kriterijume za reklamu koji će retko biti dostignuti. Figure se tako organski stapaju s tekstom da jedno bez drugog ne mogu da opstanu.

VAN GOG. Dok su Sezan i Sera pokušavali da preobraze impresionizam u strog, klasičan stil, Vinsent van Gog (1853–1890) krenuo je u suprotnom smeru. Smatrao je da impresionizam ne ostavlja umetniku dovoljno slobode da izrazi svoja osećanja. Kako je upravo to bila njegova glavna



976. Anri de Tuluz-Lotrek. *Proždrljivac.* 1891.
Litografija u boji, 1,90 x 1,16 m

briga, ponekad su ga nazivali ekspresionistom, iako taj termin treba ostaviti za neke kasnije slikare (vidi str. 780). Van Gog, prvi veliki holandski majstor posle sedamnaestog veka nije postao umetnik sve do 1880. godine, a umro je već deset godina potom, tako da njegova slikarska karijera nije trajala duže od Seraove. U početku se interesovao za književnost i religiju. Kako je bio duboko nezadovoljan vrednostima industrijskog društva i prožet snažnim pozivom za misije, neko vreme radio je kao laički propovednik među siromašnim belgijskim rudarima. Isto snažno osećanje prema siromašnima preovladava i u njegovim slikama predimpresionističkog razdoblja, između 1880. i 1885. Poslednja i najambicioznija slika iz tog razdoblja, *Ljudi koji jedu krompir* (977), pokazuje naivnu nespretnost koja proističe iz nedostatka redovnog obrazovanja, ali to samo povećava izražajnu snagu njegovog stila. (Vidi Primarne izvore br. 93, str. 940.) Podseća nas na Domijea i na Milea (vidi slike 877 i 882), ali i na Rembranta i Le Nena (vidi slike 780 i 792). Za ovu seljačku porodicu večernji obed nosi svečanost obreda.



977. Vinsent van Gog. *Ljudi koji jedu krompir,* 1885.
Ulje na platnu, 82 x 114,3 cm. Zadužbina Vinsenta van Goga, Van Gogov muzej, Amsterdam



978. Vinsent van Gog. *Žitno polje s čempresima,* 1889.
Ulje na platnu, 72,4 x 91,4 cm. Nacionalna galerija, London
Reprodukovano ljubaznošću staratelja



979. Vinsent van Gog. *Autoportret,* 1889.
Ulje na platnu, 57,2 x 43,2 cm.
Kolekcija supruge Džona Heja Vitnija, Njujork

Dok je slikao *Ljude koji jedu krompir,* Van Gog još nije bio otkrio značaj boje. Godinu dana kasnije u Parizu, gde je njegov brat Teo imao galeriju moderne umetnosti, upoznao je Degaa, Seraa i druge vodeće francuske umetnike. Oni su na njega ostavili snažan utisak. Sad su njegove slike blistale od boja, a on se čak nakratko oprobao i u Seraovoj divizionističkoj tehnici. Njegova impresionistička faza, međutim, trajala je nepune dve godine. Iako je bila presudna za njegov razvoj, on ju je morao uklopiti u svoj stil ranijih godina da bi njegov genijalni talent mogao potpuno da se razvije. Pariz mu je otvorio oči za čulnu lepotu vizuelnog sveta i naučio ga slikarskom jeziku obojenih mrlja, ali slikarstvo je i dalje u prvom redu bilo skrovište za njegova lična osećanja. Kako bi istražio tu duhovnu stvarnost novim sredstvima kojima je ovladao, otišao je na jug Francuske, u Arl. Tamo je između 1888. i 1890. godine naslikao svoja najveća dela.

Kao i Sezan, i Van Gog je sada posvećivao najviše energije slikanju pejzaža, ali je suncem okupani sredozemni pejzaž u njemu izazivao sasvim drugačiju reakciju: on ga je doživeo ispunjenog zanosnim kretanjem, a ne arhitektonskom stabilnošću i trajnošću. Na slici *Žitno polje s čempresom* (978) i nebo i zemlja pulsiraju snažnim nemirom. Žitno polje liči na olujno more, stabla se izvijaju iz zemlje poput plamenova, a brežuljci i oblaci dišu talasavim ritmom. Dinamika svakog poteza slikarske četkice čini svaki od njih oštrim grafičkim gestom, a ne samo mestom gde je odložena boja. Umetnikov lični „rukopis" ovde je važniji faktor nego na Domijeovim platnima (uporedi sa



980. Pol Gogen. *Vizija posle propovedi (Jakov se rve s anđelom)*, 1888.
Ulje na platnu, 73 x 92,7 cm. Nacionalne galerije Škotske, Edinburg

slikama 877 i 878). Pa ipak je za Van Goga boja, a ne forma, bila presudna za određivanje izražajnog sadržaja slike. Pisma koja je pisao bratu sadrže mnoge rečite opise izbora nijansi i emocionalnog značenja koje im je pridavao. Znanje o impresionističkoj upotrebi boje preuzeo je od Pisara, ali njegova lična simbolika boja verovatno je proistekla iz rasprava s Polom Gogenom koji je više meseci proveo s Van Gogom u Arlu. (Na primer, žuto predstavlja religiju, pobedu ili ljubav, karmin je duhovna boja, kobaltplava je božanska boja, dok crveno i zeleno označavaju pogubne ljudske strasti.) Iako je priznavao da njegova želja da „preterano istakne ono što je bitno, a ono što je očevidno ostavi neodređenim", a to prema impresionističkim kriterijumima njegov izbor boje može označiti proizvoljnim, on je ipak i dalje bio duboko privržen vidljivom svetu. (Vidi Primarne izvore broj 94, str. 940.)

U poređenju s Moneovom slikom *Na obali Sene* (933), boje *Žitnog polja s čempresima* snažnije su, jednostavnije i življe, ali nipošto nisu „neprirodne". Govore nam o onom „carstvu svetlosti" koje je Van Gog otkrio na jugu, i o njegovom mističnom verovanju u stvaralačku snagu koja pokreće sve oblike života – religiju koja je isto tako žarka kao i specifično hrišćanstvo njegovih ranih godina. Njegov *Autoportret* podseća nas na Direrov (slika 701), i to s pravom: misionar je sada postao prorok. Njegova mršava svetla glava sa gorućim pogledom ističe se nad uzvitlanom tminom pozadine. „Želim da slikam muškarce i žene s onim nečim večnim što im je ranije davalo oreol", napisao je Van Gog, trudeći se da bratu dočara ljudsku suštinu, što mu je i bio cilj na slikama poput ove. U doba slikanja *Autoportreta* već je zapao u duševnu bolest koja mu je otežavala rad. Ne nadajući se izlečenju, izvršio je samoubistvo godinu dana kasnije, jer je duboko osećao da jedino umetnost život čini vrednim življenja.

GOGEN. Traženje religioznog iskustva imalo je važnu ulogu i u delu (ako ne i u životu) još jednog velikog postimpresioniste, Pola Gogena (1848–1903). Počeo je kao uspešan berzanski posrednik u Parizu i kao slikar amater, a i kolekcionar savremenih slika. Kad je napunio trideset pet godina, postalo mu je jasno da mora da se posveti umetnosti. Napustio je karijeru poslovnog čoveka, odvojio se od porodice, a do 1889. godine postao je već centralna figura novog pokreta nazvanog sintetizam ili simbolizam.

Gogen je započeo kao sledbenik Sezana, čiju je jednu sliku (bila je to mrtva priroda) posedovao. Zatim je razvio stil koji – mada manje individualan od Van Gogovog – na neki način znači čak korak dalje od impresionizma. Gogen je smatrao da se moderna civilizacija raspada, da je industrijsko društvo nateralo ljude da žive nepotpunim životom posvećujući se materijalnim dobrima, a zanemarujući osećanja. Želeći da ponovo otkrije taj skriveni svet osećanja, Gogen je 1886. napustio Pariz i otišao u Bretanju, na zapadu Francuske, da živi među seljacima u Pont-Avenu. Tu je dve godine kasnije upoznao slikare Emila Bernara (1868–1941) i Luja Ankijetana (1861–1932), koji su takođe odbacili impresionizam i počeli da razvijaju kloazonizam – novi stil, koji se odlikovao čvrstim konturama – (prema



981. Pol Gogen. *Odakle dolazimo? Ko smo? Kuda idemo?* 1897.
Ulje na platnu, 1,3 x 3,7 m. Muzej likovnih umetnosti, Boston
Fond Artura Gordona Tompkinsa

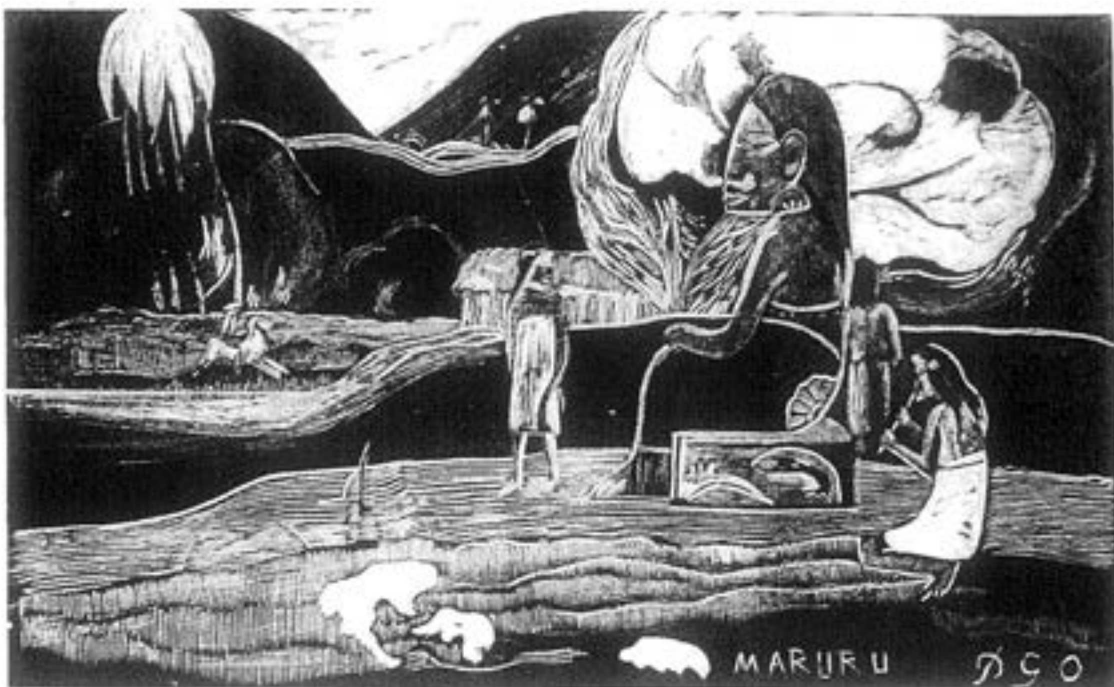
srednjovekovnoj tehnici obrade emajla). Gogen je asimilovao njihov pristup i postao najistaknutiji član grupe iz Pont-Avena koja se okupljala oko njega kao središnje ličnosti.

Pontavenski stil najpre se razvio u delima Gogena i Emila Bernara naslikanim u leto 1888. Gogen je primetio da je religija i dalje deo svakodnevnog života ljudi na selu, i na slikama kao što je *Vizija posle propovedi* (*Jakov se rve s anđelom*) (slika 980) pokušao je da prikaže njihovo jednostavno neposredno verovanje u Boga. Ovde najzad nalazimo ono što nijedan slikar romantizma nije postigao: stil zasnovan na predrenesansnim izvorima. Oblikovanje i perspektiva ustupili su mesto plošnim, pojednostavljenim formama uokvirenim širokim crnim konturama, kao i izrazitim bojama koje su podjednako „neprirodne". Ovaj stil, nadahnut narodnim stvaralaštvom i srednjovekovnim vitražima, trebalo je da ponovo oživi zamišljenu stvarnost vizije i snažan zanos seoskih žena. Slika postiže cilj sintetizma: obradom platna na tako dekorativan način umetnik se, umesto opisivanja spoljnog sveta, okrenuo estetskom cilju prikazivanja ideje, bez posredovanja priče ili doslovnog simbola. Pa ipak osećamo da je Gogen ostao izvan svega toga, mada je pokušao da učestvuje u njihovom iskustvu. On je umeo da slika slike o religiji, ali ne s pozicija religije.

Dve godine kasnije, Gogena je potraga za neiskvarenim životom odvela u još udaljenije krajeve. Otputovao je na Tahiti – Martinik je posetio već 1887. godine – u ulozi obrnutoj od misionara, naime s ciljem da uči od urođenika umesto da on uči njih. (Vidi Primarne izvore broj 95, str. 940.) Mada je ostatak života proveo na južnom Tihom okeanu (kući se vratio samo jednom, i to između 1893. i 1895. godine), nije pronašao devičanski raj koji je tražio. Često je morao da se oslanja na napise i snimke onih koji su tu kulturu zabeležili pre njega. Pa ipak, njegova platna naslikana na Tahitiju dočaravaju idealan svet ispunjen lepotom i smislom koji je tako uzaludno tražio celog života.

Remek-delo tog nadahnuća jeste slika *Odakle dolazimo? Ko smo? Kuda idemo?* (981), naslikana kao sažetak njegove umetnosti nedugo pre nego što će, iz očaja, pokušati da izvrši samoubistvo. I bez sugestivnog naziva prepoznajemo alegorijsku svrhu slike već po monumentalnim dimenzijama, po brižno odabranim stavovima i razmeštaju figura unutar pejzaža koji liči na tapiseriju, kao i po njihovom zamišljenom držanju. Iako je Gogenova namera bila da isključivo površinom slike izrazi smisao, iz njegovih pisama doznajemo da ogromno platno predstavlja epski životni ciklus. Prizor se odvija zdesna nalevo, počinjući od usnule devojke, a nastavljajući se preko prelepe mlade žene (tahićanske Eve) koja u sredini slike bere voće, do „starice koja se bliži smrti, s kojom se u mislima već pomirila". Slika u stvari predstavlja varijaciju na temu tri životna doba, koju nalazimo na slici *Smrt i devojka* Hansa Baldunga Grina (vidi sliku 708). Odgovor na pitanja iz naziva Gogen je dao na sasvim zapadnjački način. Osim toga, on je ovu kompoziciju naslikao kao reakciju na klasične alegorije Pivija de Šavana kakve nalazimo u muzeju u Lionu – takva je slika *Sveti gaj* (984, levo). U tom primitivnom raju, a ne u nekoj mitskoj prošlosti, skrivena je, prema Gogenovim rečima, prava tajna ključne zagonetke života.

Dela koja se po duhu najviše približavaju tahićanskoj kulturi jesu Gogenovi drvorezi. *Žrtve zahvalnice* (slika 982) i *Vizija* predstavljaju religiozne teme, ali je biblijska figura Boga zamenjena domaćim bogom. U smelo „rezbarenom" izgledu i naglašenoj šari belo-na-crnom osećamo uticaj domorodačke umetnosti južnih mora i drugih neevropskih stilova. Gogen je zastupao mišljenje da obnova zapadne umetnosti i civilizacije u celini mora poteći od „primi-



982. Pol Gogen. *Žrtve zahvalnice*, 1893–1894. Drvorez, 20,4 x 35,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kolekcija Lili P. Blis

tivaca". Savetovao je simbolistima da odbace grčku tradiciju i da se ugledaju na Persiju, Daleki istok i drevni Egipat.

Sama ideja o takvoj ulozi primitivizma nije bila nova. Ona proizlazi iz romantičarskog mita o plemenitom divljaku koji su proširili mislioci prosvetiteljstva više od jednog veka pre toga. A sam njen začetak jeste iskonsko predanje o zemaljskom raju u kojem su nekad živela ljudska društva – i u kojem bi ona ponovo mogla živeti – u stanju prirodnosti i nevinosti. Ali niko pre Gogena nije otišao tako daleko da učenje o primitivizmu primeni u praksi. Njegovo hodočašće u južni Tihi okean imalo je intimni značaj. Ono je simbolizovalo četiristo godina staru tradiciju kolonijalnog osvajanja koje je gotovo čitavu zemaljsku kuglu dovelo pod vlast Zapada. „Teret belog čoveka", koji su nekad tako radosno i neumoljivo podržavali graditelji carstava, postajao je nepodnošljiv.

Simbolizam

Krajem devetnaestog veka mnogi umetnici delili su Van Gogovo i Gogenovo osećanje nezadovoljstva zbog duhovnih zala zapadne civilizacije. To osećanje označavalo je intelektualnu i moralnu pobunu protiv modernog sveta i njegovog materijalizma, u ime iracionalnih stanja duha. Umetničku i književnu klimu izjedala je dekadencija, zlo i mrak. Čak i oni koji nisu videli izlaz analizirali su, prožeti jezom, svoje nevolje. Paradoksalna je činjenica da je upravo ta svest pokrenula nastanak pokreta nazvanog simbolizam. (Pretpostavljamo da oni koji su zaista dekadentni nisu kadri da shvate tu muku.)

Simbolizam u umetnosti bio je u početku samo izdanak književnog pokreta koji je nastao 1885/1886. godine na čelu sa Žanom Moreasom i Gistavom Kanom. Reagujući na naturalizam romanopisca Emila Zole, oni su se zalagali za primat subjektivnih zamisli i istakli kao svoje lidere *poètes maudits* (uklete pesnike) Stefana Malarmea i Pola Verlena. Između pontavenskih slikara i pesnika simbolista postojalo je prirodno razumevanje, tako da je pisac G. Alber Orijer u dugom članku o simbolizmu objavljenom aprila 1892. godine tvrdio da je Gogen vođa pokreta. Ali za razliku od postimpresionizma koji je bio stilska tendencija, simbolizam je bio pogled na svet koji je dopuštao raznolikost stilova – u stvari sve one stilove koji će oteloviti njegov specifični oblik duha.

NABI. Gogenovi simbolistički sledbenici, koji su sebe nazvali *Nabi* (hebrejska reč koja znači „prorok") manje su bili značajni po svom kreativnom talentu, a više po sposobnosti da formulišu i opravdaju ciljeve postimpresionizma u obliku teorije. Jedan od njih, Moris Deni, formulisao je izjavu koja će postati kredo modernističkih slikara dvadesetog veka: „Slika je u suštini ravna površina prekrivena bojom prema izvesnom, određenom, rasporedu – a tek onda može biti bojni konj, ženski akt ili ispričana priča." Dodao je da je „svako umetničko delo transpozicija, karikatura, strasni pandan doživljenom utisku". Ta teorija pandana omogućila je grupi *Nabi* nezavisnost od Gogena. „Mi smo obogatili temeljno Gogenovo učenje zamenivši njegovu suviše jednostavnu ideju o čistim bojama idejom o divnim harmonijama, beskrajno raznolikim kao što je i sama priroda; prilagodili smo sve mogućnosti palete stanjima naše senzibilnosti; a vizuelni prizori koji su ih podstakli postali su znakovi naše sopstvene subjektivnosti. Tražili smo pandane, ali pandane u lepoti!"

VIJAR. Sad shvatamo zašto su slike *nabijevaca* delovale toliko drugačije od Gogenovih. Oni su se uključili u projekte

Muzika u razdoblju postimpresionizma

Kraj devetnaestog veka obeležen je zbrkom muzičkih tendencija koja nas zapanjuje isto toliko koliko i raznorodnost u umetnosti postimpresionizma. Strogo uzev, naziv *impresionizam* ne možemo primeniti na muziku, jer ona po svojoj prirodi ne može opisivati, nego samo dočarati. Pa ipak, taj se termin koristi za karakterizaciju dela Francuza Kloda Debisija (1862–1918) kao što je kompozicija *La Mer* (1905) koja uspešno dočarava suprotna raspoloženja i ćudi mora. U stvari, njegove kompozicije po duhu su mnogo bliže simbolističkoj poeziji. (Njegovi najbolji prijatelji, kao na primer Pjer Luj, bili su pisci.) To se naročito vidi u Debisijevoj jedinoj operi *Peleas i Melisanda* (1893–1902), koja se zasniva na drami francusko-belgijskog simboliste Morisa Meterlinka (1862–1949); uprkos velikoj razlici između dvojice kompozitora, ova opera upućuje na dug prema muzici Riharda Vagnera, koju je Debisi najpre čuo u Bajrojtu 1888. godine. Na samom početku svoje karijere Debisi je proveo leto u Rusiji, kao gost zaštitnice Čajkovskog, gđe Fon Mek, i verovatno se tada prvi put zainteresovao za „izgubljene" i egzotične skale i muzičke oblike. To interesovanje pojačalo se kad je na Svetskoj izložbi u Parizu 1889. godine čuo muziku s Jave. Zahvaljujući tome sledi upotreba pentatonske lestvice (koja se dobija korišćenjem pet crnih dirki na klaviru), što će ga u kasnijim godinama gurnuti do samog kraja tradicionalne tonalnosti.

Simbolizam je dotakao i Debisijevog impresionističkog kolegu Morisa Ravela (1875–1937), posebno u njegovim ranim radovima kao što je kompozicija za klavir *Gaspar noći*, (1908), za koju ga je inspirisala pesma Alojzija Bertranda (1807–1841). Simbolizam se oseća i u zanosnoj kompoziciji *Majka Guska* (prvobitno komponovanoj iste godine za klavir četvororučno za kćeri prisnog prijatelja), koja je kasnije orkestrirana kao balet: izbor priča i njihova muzička obrada upućuju na carstvo snova i drugih odblesaka podsvesnog, uprkos dečjoj nevinosti.

Muzika Debisija i Ravela bila je u mnogo čemu suprotnost novoromantizmu, toj zakasneloj fazi romantizma koji se povezuje s nemačkim kompozitorima Gustavom Malerom (1866–1911) i Rihardom Štrausom (1864–1949). Štraus je započeo kao klasicist, ali je, zahvaljujući prijateljstvu s pesnikom Aleksanderom Riterom (1833–1896), postao Vagnerov i Listov učenik. Iako je sledio karijeru dirigenta, on se najpre proslavio svojim simfonijskim poemama kao što je *Smrt i preobraženje* (1889). Od 1905. godine Štraus se posvetio u prvom redu operama, kao što je *Kavaljer s ružom* (1911), koja je, kao i sva njegova najbolja dela, bila rezultat saradnje s austrijskim novoromantičarskim pesnikom i dramskim piscem Hugom fon Hofmanstalom (1874–1929). Kompozitor je kasnije bio uz naciste i neko vreme u vreme Hitlera bio je na čelu muzičkog odseka, ali je kratko pre smrti bio službeno oslobođen od optužbe za saradnju s nacistima.

Ako je Štraus bio vrhunac nemačkog romantizma, onda su simfonije i instrumentalni ciklusi pesama njegovog prijatelja i kolege dirigenta Gustava Malera iz Beča, muzički pandan bolećivoj osećajnosti Gustava Klimta i bečkoj secesiji. Njihov ogromni obim postavlja podjednako velike zahteve za orkestar kao i za hor, a krajnosti preosetljivog poniranja u sebe i njihova gotovo histerična bombastičnost prelaze izražajne granice romantizma. Malerova kasnija dela, uzdržanijeg karaktera, bila su polazište za iduću generaciju bečkih kompozitora čiji je rad Maler podržavao: to su Arnold Šenberg, Anton fon Vebern i Alban Berg, koji će preobraziti muziku dvadesetog veka.

Ova činjenica upućuje na jednu čudnu okolnost, a ta je da je određen broj kasnih romantičara na nesreću živeo dugo nakon prodora moderne muzike. Ravel i finski kompozitor Jan Sibelijus (1865–1957) na to su reagovali tako što su posle 1925. godine prestali da komponuju. Sibelijus je predstavljao povratak nacionalnim kompozitorima sredine devetnaestog veka. Njegovi su rani radovi simfonijske poeme utemeljene na nordijskim sagama i ispunjene setnim sanjarenjem. Ali njegov bitan doprinos jesu njegovih sedam simfonija koje ugrađuju kratke motive u velike kompozicije sasvim nekonvencionalnog oblika. Iako su ponekad strastvene, Sibelijusovim kompozicijama nedostaje raskošna osećajna privlačnost drugih velikih nacionalnih kompozitora tog vremena, kao što je to Rus Sergej Rahmanjinov (1873–1943), koji je pisao koncerte za klavir u kojima je mogao da pokaže svoju virtuoznost, i tri simfonije koje su direktni naslednici simfonija Čajkovskog.

Kao što u muzici nije bilo pravog impresionizma, tako je i realizam opere kraja devetnaestog veka pomalo pogrešan naziv. On se odnosi na mali broj opera kao što su *Karmen* (1892) Žorža Bizea (1838–1875) i *Pajaci* (1892) Ruđera Leonkavala (1858–1919), koji se često izvode zajedno s operom *Kavalerija Rustikana* (1889) Pjetra Maskanjija (1863–1945); sve su to sentimentalne melodrame smeštene u savremenu Evropu. *Boemi* (1896) i *Toska* (1900) Đakoma Pučinija (1858–1924) (Verdijevog naslednika u tom žanru u Italiji) pripadaju tom verizmu, kako su ga zvali, iako se zbivaju u ranije vreme; one duguju svoj uspeh spoju raznežene liričnosti i žestoke dramatičnosti. Pučinijeve kasnije opere, kao što su *Madam Baterflaj* (1904) i *Čedo Zapada* (1910), koriste smisao Evropljana za egzotiku; iako se baziraju na uspešnim melodramama američkog dramskog pisca Dejvida Belaska (1853–1931), nisu bile odmah prihvaćene. Publika u Sjedinjenim Američkim Državama, kojoj su ambijent i moralni značaj Belaskovih drama bili odmah prepoznatljivi, smatrala ih je primerom realizma. Ali je taj realizam bio naglašen spektakularnom inscenacijom i posebnim efektima.



983. Eduar Vijar. *Udvarač*, 1893. Ulje na lepenci, 31,8 x 35,6 cm.
Umetnički muzej Koledža Smit, Northempton, Masačusets
Kupovina, zadužbina Drejton Hiljer 1938.

ukrašavanja kao što je Vislerova *Paunova soba* (vidi sliku 967), u skladu s idejom o povlačenju u svet lepote karakterističnom za kraj devetnaestog veka. Slike Eduara Vijara (1868–1940), najtalentovanijeg pripadnika grupe *Nabi*, naslikane devedesetih godina, imaju takve osobine. One uglavnom prikazuju domaće prizore, malih su dimenzija i intimnog karaktera, kao što je to slika *Udvarač* (slika 983). One povezuju u novo jedinstvo ravne površine i naglašene konture Gogena (slika 980) i svetlucavi divizionistički „obojeni mozaik", kao i geometrijsku organizaciju površine kod Seraa (vidi sliku 974). Ovaj prividno opušten prizor radionice korseta njegove majke poseduje finu ravnotežu učinka dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti. Vijarove pljosnate figure verovatno proističu iz same teksture platna. Spokojna draž slike podseća nas na Vermera i Šardena (uporedi slike 789 i 821), koji su takođe prikazivali udoban život srednje klase.

Kako u temi tako i u načinu obrade, pandan slikarstvu jesu simbolistička književnost i pozorište: to su pesme Pola Verlena i romani Stefana Malarmea, kao i dela Orelijan-Fransoa Linje-Poa, za koga je Vijar projektovao kulise. On izaziva čitavo bogatstvo osećanja sasvim formalnim sredstvima koje naturalizam nikad ne bi mogao da izrazi. Grupa *Nabi* postala je važan presedan za Matisa, koji će se pojaviti deset godina kasnije (vidi sliku 1022). Dotle će se pokret već raspasti, jer su njegovi članovi postajali sve konzervativniji. Sam Vijar okrenuo se više prema naturalizmu i nikad više nije postigao finoću i smelost svojih ranijih radova.

PIVI DE ŠAVAN. Simbolisti su otkrili da postoje neki stariji umetnici, potomci romantičara, čija su dela kao i njihova pretpostavljala unutrašnju viziju posmatranja prirode. Mnogi među njima, kao i ostali postimpresionisti, nadahnjivali su se klasicizmom Pjer-Sesila Pivija de Šavana (1824–1898), Engrovog sledbenika, koji je uspeo da postane vodeći slikar zidnih slika svog doba. Odbacivši akademske konvencije, on je tragao za radikalnim pojednostavljenjem stila, što je u početku delovalo kao anahronizam, ali je ubrzo prihvaćeno i od kritičara i od umetnika svih uverenja. Upečatljivost zidnih slika koje je Pivi de Šavan uradio 1880. godine za muzej u Lionu (slika 984) uveliko zavisi od upotrebljenih sredstava – sabijenog prostora, šematizovanih oblika i sužene palete boja koje u tehnici ulja imitiraju krednu površinu starih fresaka. Protivprirodnost njegovog stila naglašava alegorijska obeležja prizora, dajući mu ozbiljnost i zagonetnost koja nedostaje dekorativnim slikama njegovih savremenika. Interesovanje koje bi pobudila priča zamenjeno je ovde čežnjom za idealizovanom, mitskom prošlošću. Kruti obredni stavovi imaju svrhu da zamrznu vreme i izraze poetičnost, koja je istovremeno i setna i vedra. Oskudnim sredstvima Pivi de Šavan je želeo da pokaže svoje zamisli na najjasniji način, ali efekat je bio upravo suprotan: time se pojačava sugestivnost.

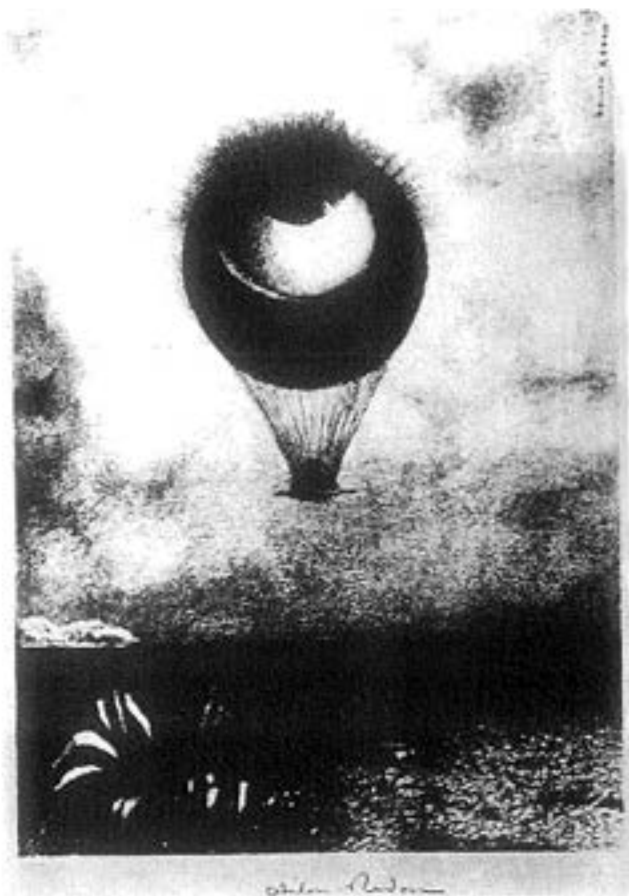


984. Pjer-Sesil Pivi de Šavan. *Sveti gaj.* Oko 1883–1884; *Vizija antike.* Oko 1888–1889; *Hrišćansko nadahnuće.* Oko 1888–1889. Ciklus slika, veliko stepenište. Muzej likovnih umetnosti, Lion, Francuska



985. Gistav Moro. *Priviđenje (Salomin ples).* Oko 1876. Akvarel, 106 x 72 cm. Luvr, Pariz





987. Odilon Redon. *Oko poput čudnog balona uzdiže se prema beskraju,* iz serije *Edgar A. Po,* 1882. Litografija, 25,9 x 19,6 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Petera H. Dajča

986. Obri Berdsli. *Saloma,* 1892. Crtež perom, 27,8 x 14,8 cm. Kolekcija Obrija Berdslija. Rukopisno odeljenje, odeljenje retkih knjiga i posebnih zbirki, Biblioteka Univerziteta Prinston, Nju Džerzi

Slikar duguje svoju popularnost toj dvosmislenosti koja dopušta najraznolikija tumačenja. Zato ga je simbolizam – od Gogena pa sve do mladog Pikasa – i mogao uzeti pod svoje; uz sve to on se žestoko protivio povezivanju sa simbolističkim pokretom, iako je prema engleskom prerafaelitskom slikaru Bernu-Džounsu (vidi str. 728–729) osećao divljenje koje mu je bilo i uzvraćeno.

MORO. Simbolista Gistav Moro (1826–1898), usamljenik koji se divio Delakrou, stvorio je svet ličnih maštarija koje imaju mnogo zajedničkih crta sa srednjovekovnim maštanjima nekih engleskih prerafaelita. *Priviđenje* (slika 985) donosi jednu od njegovih omiljenih tema: dok pleše, Salomi se prikazuje glava Jovana Krstitelja u zaslepljujućem krugu svetlosti. Čulnost njene figure odaliske, krv koja curi iz odsečene glave, prostrani, tajanstveni prostor što podseća na neki egzotični hram više nego na Irodovu palatu – sve to upućuje na snove istočnjačkog sjaja i brutalnosti, tako drage romantičarskoj mašti koja naglašava stvarnost natprirodnog. Moro je postigao određeno priznanje tek u zrelim godinama. Iznenada se njegova umetnost našla u skladu s vremenom. Poslednjih šest godina života držao je čak i katedru na konzervativnoj Ekol de Bozar, koja je nasledila oficijelne umetničke akademije osnovane u vreme Luja XIV (vidi str. 600). Privukao je najdarovitije studente, među kojima su se našli i budući modernisti, poput Matisa i Ruoa.

BERDSLI. Koliko je Moroovo delo bilo proročansko po preovlađujućem ukusu krajem veka, postaje očigledno kad se uporedi s Obrijem Berdslijem (1872–1898), talentovanim mladim Englezom čiji su elegantno „dekadentni" crno-beli crteži bili primer upravo toga ukusa. Ovamo se ubraja i ilustracija *Salome* (slika 986), koja bi mogla biti završni prizor drame što ju je oslikao Moro: Saloma uzima u ruke odsečenu Jovanovu glavu i ljubi je. Dok je kod Berdslija erotsko značenje očigledno – Saloma je strasno zaljubljena u Jovana čiju je glavu zahtevala samo zato što ni na koji način nije mogla dobiti njega – Moro je i dalje dvosmislen. Uz sve to poređenje je zapanjujuće, a postoje i formalne sličnosti, tako na primer mlaz krvi što curi, a iz kojeg se kao neki cvet izdiže Jovanova glava. Pa ipak ne možemo reći da Berdslijeva *Saloma* proističe iz Moroove. Poreklo njegovog stila je englesko – a to je grafička umetnost prerafaelita (vidi sliku 966) – uz snažnu primesu japanskog uticaja.



988. Džejms Ensor. *Hristov ulazak u Brisel 1889. godine*, 1888. Ulje na platnu, 2,6 x 4,3 m. Kolekcija Muzeja Pol Geti, Malibu, Kalifornija

REDON. Usamljeni umetnik koga su otkrili i prihvatili simbolisti bio je Odilon Redon (1840–1916). Posedovao je snažnu imaginaciju, kao i Moro, ali su njegove slike bile još ličnije i uznemirivale su. Bio je majstor skice i litografije, a nadahnuće je crpeo iz Gojinih fantastičnih vizija (vidi sliku 862) i iz romantičarske književnosti. Litografija prikazana na slici 987 pripada seriji iz 1882. godine koju je posvetio Edgaru Alanu Pou. Američki pesnik bio je već trideset tri godine mrtav; ali njegov težak život i njegova izmučena mašta učinili su od njega pravi primer *poète maudit*, a njegovom delu (koje su izvrsno preveli Bodler i Malarme) uveliko su se divili u Francuskoj. Redonove litografije ne ilustruju Poa. One su pre samostalne „vizuelne pesme" koje dočaravaju mračni i halucinatorni svet Poove mašte. U našem primeru pesnik je ponovo upotrebio drevnu zamisao, naime jedno oko koje predstavlja Boga čiji duh sve vidi. Ali suprotno od tradicionalnog oblika tog znaka, Redon prikazuje čitavu očnu jabučicu izvađenu iz očne šupljine i pretvorenu u balon što besciljno plovi nebom.

ENSOR. Uznemirujući vizuelni paradoksi Redonovih litografija izražavaju pesimizam zabrinutog duha koji se muči da pronađe samog sebe; tek posle 1900. godine ovo je stanje uznemirenosti ustupilo mesto nekoj novoj vedrini punoj duhovnih prizvuka. U umetnosti belgijskog slikara Džejmsa Ensora (1860–1949) ciničan pogled na ljudsku sudbinu poprima opsesivnu snagu. Na njegovoj slici *Hristov ulazak u Brisel 1889. godine* (988) ponovo je vaskrsao, u modernom ruhu, demonima izmučeni svet Boša i Šongauera (uporedi slike 685 i 694). Slika koja prikazuje drugi Hristov dolazak u savremenu Belgiju groteskna je parodija teme koja nam je bliska još od kasne gotike (uporedi slike 502 i 504). Ovde se Hristos praktično gubi u masi groteskних lica koja su prikazana kao sama srž i otelovljenje zla. Ako bolje osmotrimo te maske, videćemo da su to prava lica ljudi iz gomile i da otkrivaju izopačenost koja se obično skriva iza fasade svakodnevnog izgleda. U to doba Ensor je sebe poistovećivao sa Hristom, čiju je patnju osećao kao sopstvenu, zbog neprijateljstva kritičara i ravnodušnosti publike. Kasnije, kad su njegovu umetnost uveliko prihvatili, napustila ga je ta gorčina.

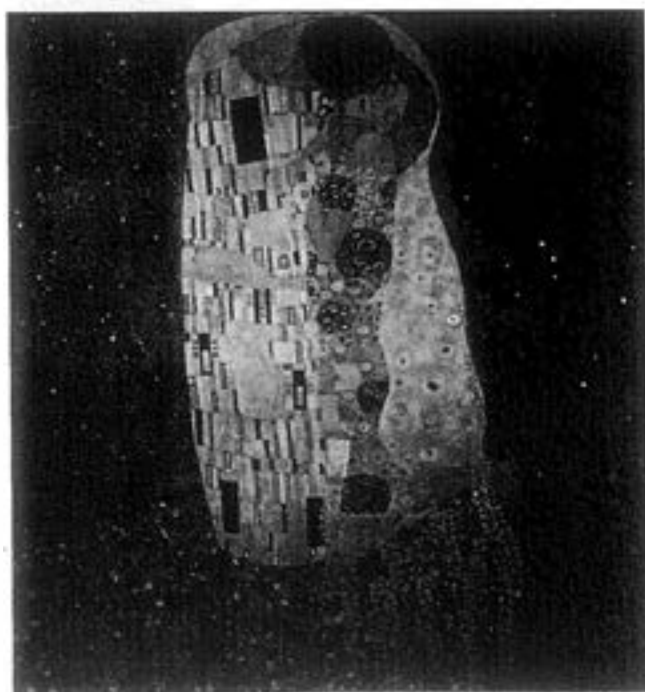
MUNK. Slična svojstva sablasne sumornosti obeležavaju rane radove Edvarda Munka (1863–1944), najdarovitijeg umetnika iz Norveške, koji je došao u Pariz 1889. godine i zasnovao svoj snažno ekspresivan stil na delima Tuluz-Lotreka, Van Goga i Gogena. *Krik* (slika 989) pokazuje uticaj sve trojice. To je ovaploćenje straha, jezivog, bezraz-



989. Edvard Munk. *Krik,* 1893. Tempera i kazein na kartonu, 91,4 x 73,7 cm. Nacionalna galerija, Oslo, Norveška

ložnog straha kakav osećamo u noćnoj mori. Za razliku od Goje i Fislija (vidi slike 862 i 884), Munk likovno izražava taj doživljaj bez pomoći zastrašujućih pojava, i utoliko je rezultat uverljiviji i snažniji. Ritam dugih talasavih linija kao da jeku krika raznosi do svakog delića slike, tako da čitava zemlja i nebo postaju ogromna zvučna kutija straha.

KLIMT. Kad su 1892. izložena u Berlinu Munkova dela su izazvala takvu prepirku da je nekoliko mladih radikalno raspoloženih umetnika izašlo iz udruženja i osnovalo berlinsku Secesiju koja je ime pozajmila od slične grupe osnovane početkom godine u Minhenu. Secesija je ubrzo postala slabo povezan međunarodni pokret. Godine 1897. proširio se u Austriju, gde je Gustav Klimt (1862–1918) utemeljio bečku secesiju s ciljem da podigne nivo umetnosti i zanatstva u Austriji prisnim vezama s pokretom ar nuvo (vidi str. 768–769). Klimtov *Poljubac* (slika 990) izražava različitu vrstu teskobe od one koju nalazimo u Munkovom *Kriku.* Slika nas podseća na Berdslijevu *Salomu* (slika 986), ali ovde se jedva potisnuti erotizam razvio u žudnju. Umotani u mozaične ogrtače koje stvaraju iluziju raskošne lepote, te četvrtaste figure doživljavaju kratak trenutak strasti, a neuhvatljivost tog trenutka upravo naglašava njihovo turobno postojanje.



990. Gustav Klimt. *Poljubac,* 1907–1908. Ulje na platnu, 180 x 180 cm. Austrijska državna galerija, Beč

991. Pablo Pikaso. *Stari gitarista*. 1903. Ulje na panel ploči, 122,9 x 82,6 cm. Umetnički institut, Cikago
Memorijalna kolekcija Helen Berč Bartlet

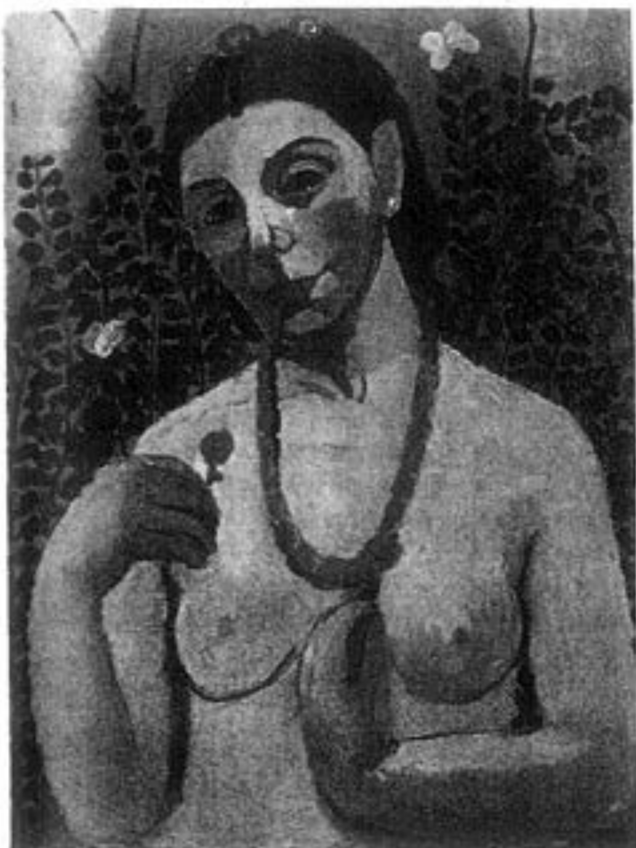


PIKASOVA PLAVA FAZA. Kad se iz rodne Španije 1900. godine preselio u Pariz, Pablo Pikaso (1881–1973) osetio je istu čaroliju umetničke atmosfere koja je stvorila Munkov stil. Njegova takozvana plava faza (pridev se odnosi kako na boju tako i na atmosferu koja preovladava na platnima iz tog perioda) sastoji se gotovo isključivo od slika prosjaka i skitnica, kao što je *Stari gitarista* (991). Ti marginalci, odbačene žrtve društva, naslikani su s patosom koji odražava umetnikovo lično osećanje usamljenosti. Ti likovi više izražavaju neku poetsku setu nego pravi očaj. Ostareli svirač svoju sudbinu prihvata s gotovo svetačkim mirom. Otmenost njegovih smršalih udova podseća nas na El Greka (uporedi sa slikom 649). *Stari gitarista* čudan je amalgam manirizma i umetnosti Gogena i Tuluz-Lotreka (obratimo pažnju na glatke zaobljene konture), a natopljen je mladalačkom setom dvadesetdvogodišnjeg genija.

RUSO. Nekoliko godina kasnije Pikaso i njegovi prijatelji otkrili su slikara koji do tada nije bio privukao nikakvu pažnju, mada je izlagao još od 1886. godine. Bio je to Anri Ruso (1844–1910), penzionisani carinik, koji je tek u zrelim godinama počeo da slika, i to bez ikakvog slikarskog obrazovanja. Njegov ideal – koji, srećom, nikad nije dostigao – bio je suvi akademski stil Engrovih sledbenika. Rusoova pojava predstavlja paradoks: genijalni narodni umetnik. Kako bi inače mogao da stvori takvu sliku kao što je *San*



992. Anri Ruso. *San*, 1910. Ulje na platnu 2,05 x 2,96 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Nelsona A. Rokfelera



993. Paula Moderson-Beker. *Autoportret,* 1906.
Ulje na platnu, 61 x 50,2 cm. Javna umetnička zbirka,
Muzej umetnosti, Bazel, Švajcarska



994. Aristid Majol. *Žena koja sedi (La Méditerranée).*
Oko 1901. Kamen, visina 104,1 cm.
Kolekcija Oskara Rajnharta, Vintertur, Švajcarska

(992)? Nije potrebno tumačiti šta se zbiva u začaranom svetu njegovog platna, niti je to uopšte moguće. Možda upravo zato njegova čarolija postaje uverljivo stvarna. Ruso je opisao taj prizor u pesmi:

Jadviga mirno spava,
i u snu tad joj se snilo:
krotilac guja neki
u frulu svira milo.
Na lišće i reku sjajnu
s meseca srebro teče,
a guje pesmicu bajnu
slušaju celo to veče.

Eto, najzad, one neposredne nevinosti osećanja koju je Gogen smatrao tako potrebnom tom vremenu. Pikaso i njegovi prijatelji prvi su prepoznali tu vrlinu u Rusoovom delu. Oni su mu se klanjali kao ocu slikarstva dvadesetog veka.

MODERSON-BEKER. Nadahnuće primitivnom umetnošću, koje je Gogen tražio tako daleko, otkrila je Paula Moderson-Beker (1876–1907) u selu Vorpsvedeu, u blizini porodične kuće u Bremenu u Nemačkoj. Među umetnicima i piscima koji su se tamo okupljali bio je i simbolistički lirski pesnik Rajner Marija Rilke, prijatelj i kratko vreme lični sekretar A. Rodena. Rilke je posetio Rusiju, gde ga je duboko impresioniralo ono što je smatrao neiskvarenošću ruskog seljačkog života. Njegov uticaj na koloniju u Vorpsvedeu odrazio se i na delo Paule Moderson-Beker, čije su poslednje slike direktne preteče moderne umetnosti. Nežni ali snažni *Autoportret* (slika 993), naslikan godinu dana pre njene prerane smrti, predstavlja prelaz od simbolizma Gogena i njegovih sledbenika (koji je prihvatila tokom višekratnih boravaka u Parizu) prema ekspresionizmu. Njene boje imaju intenzitet Matisa i fovista (vidi str. 781). Istovremeno, njen namerno pojednostavljeni pristup obliku uporediv je s Pikasovim eksperimentisanjem koje je dostiglo vrhunac na slici *Gospođice iz Avinjona* (1033).

SKULPTURA

MAJOL. U skulpturi nije bilo tendencija koje su se mogle poistovetiti s postimpresionizmom, već samo izvesni oblik simbolizma što se pojavio oko 1900. godine. Na francuske skulptore mlađe generacije pretežno je uticao Roden, ali su oni bili spremni da krenu sopstvenim putem. Najbolji od njih, Aristid Majol (1861–1944), počeo je kao simbolista, mada mu nije bio blizak Gogenov protivgrčki stav. Majola bismo mogli nazvati „klasičnim naivcem": iako se divio jednostavnoj snazi rane grčke skulpture, njegove je kasnije faze odbacivao. *Žena koja sedi* (slika 994) podseća nas na arhaične i stroge stilove, a ne na Fidiju i Praksitela. Čvrsti oblici i jasno omeđeni volumeni podsećaju i na Sezanovu tvrdnju da se svi prirodni oblici zasnivaju na kupi, kugli i valjku. Najvažnija osobina njegovih figura jeste sklad i samodovoljni spokoj koji ne može narušiti spoljašnji svet.

Glavne konkurentske tendencije krajem devetnaestog veka bile su realizam i simbolizam koje ponekad nalazimo i u delima istog autora. Najznačajniji realista bio je francuski romanopisac Emil Zola (1840–1902). Nadahnut teorijom evolucije Čarlsa Darvina i socijalističkim idejama Ogista Konta, Zola je tvrdio da dramski pisac ljudski život mora da posmatra s distancom naučnika i da mora da ilustruje „neumoljive zakone nasleđa i okoline". Ali njegove drame, jednako kao drame braće Gonkur, bile su važnije u teoriji nego u praksi, dok je realizam svoj najznačajniji izraz našao u dramama Anrija Beka (1837–1899) koje se u svom pesimizmu graniče s cinizmom. Ipak, uspeh realizma na kraju je zavisio od odlučnosti Andrea Antoana (1858–1943), koji je 1887. osnovao Slobodno pozorište (Le Théâtre Libre), a deset godina kasnije Pozorište Antoan; to će biti mesto dokazivanja realistične drame, a zatim i eksperimentalnih scenskih tehnika, sve dok Antoan ne bude 1906. postavljen na čelo subvencionisanog Odeona.

Pozorište u doba postimpresionizma

Antoan je postavljao na scenu i drame stranih pisaca, naročito Norvežanina Henrika Ibzena (1828–1906), koji je najpre stekao slavu dramama u stihovima zasnovanim na legendama, naročito na *Per Gintu* (1867), koji se još uvek smatra velikom norveškom nacionalnom sagom. Ali sedamdesetih godina okrenuo se realizmu dramama kao što je *Lutkina kuća* (1879), a zatim je sve više počeo da se oslanja na simbolizam, kao u drami *Divlja patka* (1884). Osnovna tema njegovih zrelih dela ostala je ista: sukob između dužnosti i ličnosti samog junaka koji na kraju, u trenutku spoznaje, sagledava posledice svojih postupaka. Ibzenovo gledanje na tu temu s vremenom se menjalo dok se nije gotovo obrnulo: dok je u početku osuđivao preteranu odanost dužnosti, kasnije je počeo da kritikuje neobuzdanu sebičnost.

Kao i norveški slikar Edvard Munk, i Ibzen je imao veliki uticaj u Nemačkoj, delimično zahvaljujući i predstavama koje je postavio Oto Bram (1856–1912), direktor Fraje bine (Slobodnog pozorišta) u Berlinu od 1889. do 1894. godine, a kasnije (tokom deset godina) i direktor Dojčes teatra (Nemačkog pozorišta) kao i Lesingovog pozorišta, koje će voditi do kraja života. Najpoznatiji nemački dramski pisac povezan s pozorištem Fraje bine bio je Gerhard Hauptman (1862–1946), čija drama *Tkači* (1892) pokazuje istu društvenu svest kao i rane Van Gogove slike i skulpture Konstantina Menijea.

Za razliku od društvenog realizma, Artura Šniclera (1862–1931) interesovao je psihološki realizam. U svojoj najvažnijoj drami, *Anatolu* (1893), Šnicler sledi zamisli svog prijatelja Zigmunda Frojda, osnivača moderne psihoanalize i obrađuje ljudsku seksualnost nizom polnih odnosa koji neminovno završavaju osećanjem dosade, jer udovoljavanje egu ne može kao posledicu imati trajnu ljubav. Zahvaljujući u dobroj meri velikim državnim subvencijama, upravo je u Nemačkoj otkrivena većina tehničkih inovacija u scenskoj umetnosti, uključujući kružnu pozornicu, nadstrešnicu za vertikalno izvlačenje kulisa ili njihovo namotavanje na valjke.

U Engleskoj je pandan pariskom pozorištu Théâtre Libre i berlinskom Fraje bine bilo Nezavisno pozorište, u kojem je Džordž Bernard Šo (1856–1950) prvi put postigao uspeh kod kritike 1892. godine. Šo je pribegavao oštroumnim dosetkama da bi njima ilustrovao filozofske ideje pod velom nacionalnih i društvenih pitanja. Njegova ubeđenost u napredak čovečanstva, postignut moralnim uverenjima i slobodnim izborom, našla je najbolji izraz u drami *Čovek i natčovek* (1901), u kojoj intelektualac, socijalista, duhovni stvaralac, nadmudruje svog konkurenta, ali biva nadjačan od žene koja je izraz životne snage.

Na čelu ruskih realista na prelazu veka bio je Anton Pavlovič Čehov (1860–1904), čija slava počiva na četiri drame o dosadi u višoj klasi, koje je napisao za Moskovsko umetničko pozorište tokom poslednjih pet godina života, posebno na drami *Tri sestre* (1901). Kao i Čehov (čiji je bio prijatelj), i Maksim Gorki (1868–1936) bio je u početku poznatiji kao romanopisac, a drame koje je takođe uglavnom napisao za Moskovsko umetničko pozorište, usredsređuju se na klasni sukob, i odražavaju njegovu političku aktivnost.

Suprotnost Zolinom realizmu bio je simbolizam Stefana Malarmea (1842–1898), pesnika koga su inspirisali mračno delo Edgara Alana Poa, umetnička kritika Šarla Bodlera kao i opere Riharda Vagnera. Malarme je predlagao pozorište koje bi poetskim metaforama izražavalo zagonetnost života. Vodeće pozorište simbolizma bio je najpre Théâtre d'Art Pola Fora (1872–1962), koje je bilo kratkog veka, a zatim (1892) Théâtre de l'oeuvre pod vođstvom Orelijan-Fransoa Linje-Poa (1869–1940). Ovaj poslednji preuzeo je mnoge zamisli o inscenaciji od svojih prijatelja Eduara Vijara, Morisa Denija i Pjera Bonara, koje je zaposlio na izradi kulisa, kao i Odilona Redona i Anrija de Tuluz-Lotreka. Najvažniji francuski dramski pisac povezan s Linje-Poom bio je Belgijanac po rođenju, Moris Meterlink (1862– 1949), čije se remek-delo *Peleas i Melisanda* (koje će deset godina kasnije nadahnuti Debisija da komponuje operu) oslanja na simbo-

Statua – prema Majolovom mišljenju – mora u prvom redu biti „statična", konstruktivno uravnotežena poput arhitektonskog dela. Mora da predstavlja stanje na koje ne utiču neposredne prilike, bez nemirne, prodorne energije Rodenovih dela. U tom pogledu *Žena koja sedi* direktna je suprotnost *Misliocu* (vidi sliku 955). Majol ju je kasnije nazvao *Sredozemlje* (La Méditerranée), upućujući time na izvor bezvremene spokojne vedrine ovog svog lika.

MENIJE. Za razliku od Majola, koji je nastojao da se uzdigne iznad svog vremena, Belgijanac Konstantin Menije (1831–1905) bio je do kraja u njega uronjen. Belgija je pružala primer, kako s političkog tako i s društvenog stanovišta, svih onih napetosti koje su obeležavale kraj devetnaestog veka: imala je konzervativnu vladu, najveće bogatstvo i krajnje siromaštvo u zemlji i bila je odlučna da uguši sve proteste i sve pokušaje reforme. U takvom miljeu radnički pokreti su se kasno pojavili: sve do 1885. godine radnički sindikati nisu još dovoljno ojačali da bi osnovali Belgijsku radničku stranku. A do tada su već mnogi pisci i umetnici postali pristalice društvene reforme. Menije je počeo kao slikar, ali ubrzo je otkrio glinu. Od 1885. do kraja života pravio je gotovo isključivo skulpture. Ta promena nastala je u potrazi za „junačkijim" medijem. Heroizam rada a zatim

lističke postupke kojima stvara tajanstvenu atmosferu. Linje-Po je postavio na scenu *Kralja Ibija* Alfreda Žarija (1873–1907) koji je na premijeri 1896. godine izazvao veliku buku. Prvobitno napisan kao satira učenika upućena nastavniku hemije, ova drama o beskrupuloznom buržujskom kralju i njegovoj ženi koji udovoljavaju svakoj svojoj izopačenoj želji i hiru, kasnije će snažno uticati na nadrealističko pozorište apsurda. Godinu dana kasnije Linje-Po je napustio simbolizam zbog divljenja Ibzenu, čije su drame nudile mnogo bogatiji sadržaj.

Pošto je krajem osamdesetih godina postigao slavu kao realista dramom *Gospođica Julija*, švedski dramski pisac Avgust Strindberg (1849–1912) počeo je da piše „drame iz snova" kojima je pokušavao (po sopstvenim rečima) „da imitira nepovezanu, ali prividno logičnu, formu sna. Sve se može dogoditi; sve je moguće i verovatno. Vreme i prostor ne postoje. Ali iznad svega vlada jedna svest – svest onoga koji sanja." Za razliku od Šniclerovih drama, ove nisu proistekle iz Frojdovih teorija nego iz napada ludila samog pisca, dok je živeo u Berlinu, devedesetih; od njih će se oporaviti uz pomoć spiritualističkih verovanja Emanuela Svedenborga u neku višu realnost.

Usko povezan sa Strindbergom kao dramskim piscem bio je Nemac Benjamin Frank Vedekind (1864–1918), čija dva glavna dela, Zemaljski duh i Pandorina kutija (obe iz 1895), otvoreno obrađuju erotske teme pričom o prostitutki Lulu. Ona je Albana Berga inspirisala da komponuje operu (koja će ostati nedovršena). Nakon što se razočarao u moć reči, Hugo fon Hofmanstal (1874–1929) gotovo potpuno se odrekao pozorišta i posvetio pisanju libreta za opere Riharda Štrausa. Otpor prema realizmu predvodio je i Švajcarac Adolf Apija (1861–1928), koji se zalagao za postavljanje na scenu Vagnerovih opera na trodimenzionalnoj pozornici i za brižljivo smišljene svetlosne efekte koji su bili rezultat napretka tehnologije osvetljenja.

Jedini ozbiljni eksperiment u simbolizmu engleskih dramskih pisaca bila je Saloma Oskara Vajlda (1856–1900), ali ona jedva da se može nazvati engleskom dramom. Napisana je na francuskom deset godina ranije, a i objavljena je u Parizu s ilustracijama Obrija Berdslija. Osim toga, delo koje je u Engleskoj bilo zabranjeno sve do 1913. godine prvi put je postavio na scenu u Parizu 1896. godine Linje-Po sa Sarom Bernar u glavnoj ulozi. Vajld je inače bio pisac izrazito mudrih (iako tradicionalnih) komedija, a njegova glavna veza sa simbolizmom bio je estetički pokret. On sam bio je otelovljenje dendizma.



995. Konstantin Menije. *Poprsje livca,* 1885–1890. Bronza, u prirodnoj veličini. Privatna kolekcija

ponos i patos koji su ga pratili postali su tema njegove skulpture. Davao im je svečano obeležje koje je preneo iz ranijih religioznih tema – a briga za radnog čoveka povezuje ga s Van Gogom, kom je iskustvo o ljudskoj bedi, stečeno u belgijskim rudarskim područjima, bilo nezaboravno (vidi str. 753). Njegovo *Poprsje livca* (slika 995) ima patetičan izraz plemenite patnje koja i priliči „mučeniku rada". Ono ujedno odaje koliko Menije duguje Rodenu, prema kome je uvek pokazivao najveće divljenje.

MINE. Najmlađi među belgijskim skulptorima devetnaestog veka, a ujedno i najoriginalniji (u prvih desetak godina



996. Žorž Mine. *Dečak koji kleči,* 1898. Mermer, visina 78,7 cm. Muzej lepih umetnosti, Gan, Belgija



997. Vilhelm Lembruk. *Mladić koji stoji,* 1913.
.iveni kamen, visina 2,33 m; osnova 85,1 x 68 cm.
Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Abija Oldriča Rokfelera



998. Ernst Barlah. *Čovek koji izvlači mač,* 1911.
Drvo. Visina 78,7 cm. Privatna kolekcija

skulptorske karijere), bio je Žorž Mine (1866–1941). Mine je ilustrovao knjige svojih prijatelja, pisaca Morisa Meterlinka i Emila Verherena, koji su ga upoznali sa grupom belgijskih avangardnih umetnika nazvanom Dvadesetorica (Les Vingt) na čijoj je godišnjoj izložbi 1890. Mine prvi put predstavio svoju skulpturu. *Dečak koji kleči* (slika 996), delo na kom se zasniva njegova slava, prikazuje stanje zamišljene smirenosti, ali ispijeni mršavi udovi odaju uticaj gotike, a ne klasike, dok krutost stava dečaka u transu upućuje na religioznu meditaciju. Skulptura je postala osnova za projekat česme s petoricom dečaka koji kleče oko kružnog bazena kao u nekom svečanom obredu. Pristupajući figuri kao anonimnom članu ritmički ponavljanog sleda, Mine je snažno izrazio raspoloženje asketske povučenosti.

LEMBRUK. Mineova umetnost nije izazvala interesovanje u Francuskoj, ali su joj se u Nemačkoj divili. Njegov uticaj očigledan je u *Mladiću koji stoji* (slika 997) Vilhelma Lembruka (1881–1919). Ovde se gotička izduženost i uglastost spajaju u skladnu ravnotežu koju povezujemo s Majolovom umetnošću, a ponekad i s Rodenovom izražajnom snagom. Najviši domet je monumentalna figura usidrena u prostor s pomalo od one pesničke sete koju primećujemo u Pikasovoj *Plavoj fazi.*

BARLAH. Ernst Barlah (1870–1938), drugi značajni nemački skulptor koji je dostigao zrelost u godinama pre Prvog svetskog rata, kao da je potpuna suprotnost Lembruku. On je „gotički primitivista", bliži Munku nego zapadnoj simbolističkoj tradiciji. Ono što je Gogen doživeo u Bretanji i tropima to je Barlah pronašao putujući Rusijom: jednostavnu humanost predindustrijskog doba. Njegove figure, kao što je *Čovek koji izvlači mač* (slika 998), otelovljuju elementarna osećanja – gnev, strah, tugu – koje kao da im nameću neke nevidljive sile. Pod njihovim uticajem oni postaju poput mesečara nesvesnih sopstvenih nagona. Po Barlahovom mišljenju, ljudska su bića bedna stvorenja ostavljena na nemilost sila koje ne mogu da savladaju; njegove figure ne odvajaju se od materijala (često velikog drvenog panja) od kojeg su izvedeni. Odeća im je kao čvrsta ljuštura koja im pokriva telo kao kod srednjovekovnih skulptura. Barlahova umetnost strogo je omeđena, kako po obliku tako i po osećanjima, ali i unutar tih ograničenja njegova se nema snaga ne zaboravlja lako.

ARHITEKTURA

Ar nuvo (secesija)

Tokom devedesetih godina devetnaestog i početkom dvadesetog veka nikao je po celoj Evropi i Americi likovni pokret poznat pod nazivom *ar nuvo.* Ime je dobio po trgovini koju je u Parizu 1895. godine otvorio preduzetnik Zigfrid Bing koji je uposlio većinu vodećih dizajnera toga doba i pomogao im da raširе područje svog rada. Do tada je taj pokret već nekoliko godina delovao punom snagom. *Ar nuvo* se pojavljuje pod nekoliko naziva: u Nemačkoj i Austriji naziva se *jugendstil* (doslovno: stil mladih), u Italiji *liberti stil* (prema čuvenoj londonskoj prodavnici koja ga je lansirala), a u Španiji *modernismo.* Kao i za postimpresionizam i simbolizam, teško je odrediti obeležja *ar nuvoa.* Bio je to u prvom redu novi način ukrašavanja zasnovan na zakrivljenim linijama, nadahnut oblicima rokokoa koji često sugerišu organske forme. Omiljeni uzorak bio im je zmijolika linija, a tipičan oblik – ljiljan. No postojao je i strogo geometrijski pravac koji se s vremenom pokazao kao sve važniji. *Ar nuvou* je prethodio ornament Vilijama Morisa i Vislerovo oduševljenje za japanske tvorevine. Povezan je, među ostalim, i sa stilskim odlikama Gogena, Berdslija, Munka i Klimta. Međutim, može se dovesti u vezu i s tako različitim pogledima na svet kao što su estetizam, socijalizam i simbolizam.

Deklarisani cilj *ar nuvoa* bio je da se stepen zanatske veštine podigne do nivoa umetnosti i da se, na kraju, ukinu razlike među njima. U tom smislu trebalo je da to postane svakome dostupna „popularna umetnost". Pa ipak, dela su ponekad bila tako preterano skupa da je u njima mogao da uživa samo mali broj najbogatijih. *Ar nuvo* je snažno uticao na ukus publike, a njegov veliki uticaj na primenjene umetnosti vidimo na predmetima od kovanog gvožđa, na nameštaju i nakitu, u tipografiji, pa čak i u ženskoj modi. Istorijski gledano, *ar nuvo* se može smatrati uvodom u modernizam, a njegova preciznost bila je možda najočigledniji znak depresije koja je preplavila zapadni svet krajem devetnaestog veka. Naša kultura se nalazi u sličnom prelaznom razdoblju, te je upravo zbog toga ovaj likovni stil vredan naše pažnje.

Mada se o *ar nuvou* obično razmišlja kao o primenjenoj umetnosti, on je možda najsnažnije delovao na arhitekturu. Kao oblik ukrašavanja, on nije bio prikladan za prenošenje na druga područja umetnosti u većim razmerama. Zaista, on je s pravom, iako u šali, nazvan arhitekturom ukrašavanja knjiga, zbog porekla zamisli koje su najbolje odgovarale stvaranju dvodimenzionalnih površina. Ali u rukama zaista velikih arhitekata *ar nuvo* je dao impresivne rezultate. Time je autoritet istorijskih stilova u Evropi bio uzdrman jednom zauvek.



999. Viktor Orta. Stepenište kuće Tasel, Brisel, 1892–1893.

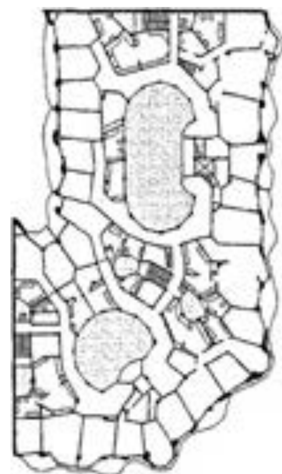


1000. Ektor Gimar. Stanica podzemne železnice, Pariz 1900.

ORTA. Prvi arhitekt koji je istražio sve mogućnosti *ar nuvoa* bio je Viktor Orta (1861–1947), osnivač pokreta u Briselu. Stepenište kuće Tasel (slika 999), izvedeno između 1892. i 1893. godine, ima zaista zapanjujuću fluidnu lakoću. Orta se do maksimuma služio kovanim gvožđem koje ima sposobnost da se dovede u bilo koji oblik. Sasvim je očigledna noseća uloga stuba, iako je on krajnje vitak. Kraci u obliku traka živo se prepliću na korintskom kapitelu (uporedi sa slikom 176), rastačući susedne lukove – a efekat je pojačan biljnim motivom koji se proteže svodom. Isto tako, i rukohvat, lagan i gibak, izvija se u otmeno napetoj krivoj liniji. Linearna šara širi se po podu i zidovima i služi da



1001. Antonio Gaudi. *Kuća Mila*, Barselona, 1905–1907.



1002. Tipična spratna osnova, *Kuća Mila*

vizuelno objedini prostor. Sve to zajedno poseduje lakoću i prozračnost i, u poređenju s njima veliko stepenište Garnijeove Opere izgleda teško i nezgrapno (vidi sliku 918).

GIMAR. Uprkos upotrebi gvožđa, Ortin enterijer u konstruktivnom pogledu ne pokazuje nikakav napredak. Mada su uglavnom tretirane plošno, iste te zamisli mogu se preneti na trodimenzionalne oblike, čija je uloga u suštini vajarska. Ulazi u Metro (parisku podzemnu železnicu) koju je 1900. godine projektovao Ektor Gimar (1867–1942) upravo su takav primer (vidi sliku 1000). Kao i Orta, čijem se delu očigledno divio, i Gimar je bio projektant širokih vizija više nego inženjer. Pariske stanice podzemne železnice i danas su privlačne zahvaljujući njegovom poznavanju primenjenih umetnosti. Funkcija je tako potpuno skrivena maštovitim oblikom da često možemo prevideti njihovu ulogu (pružanje sigurnosti i osvetljenje), što dolazi od stubova nalik na stabla, koja poput čudnih hibrida niču iz pločnika.

GAUDI. Najznačajniji primer *ar nuvoa* u arhitekturi jeste *Kuća Mila* u Barseloni (slike 1001 i 1002), velika stambena zgrada koju je projektovao Antonio Gaudi (1852–1926). Ona pokazuje gotovo manijakalno izbegavanje glatkih površina, ravnih linija, kao i bilo kakve simetrije, tako da izgleda kao da je zgrada slobodno oblikovana od nekog lakše obradivog materijala. (Građevinski materijal nije gips ni cement, kako bismo mogli pomisliti, već klesani kamen.) Meko zaobljeni otvori anticipiraju „oglodane" oblike skulptura Henrija Mura (vidi sliku 1127), dok je krov oblikovan talasavim pokretom, a dimnjaci kao da su istisnuti iz tube paste za zube. *Kuća Mila* izražava fanatičnu odanost autora idealu „prirodnog" oblika. Nešto slično nemoguće je ponoviti, a kamoli razvijati dalje. Strukturno to je remek-delo stare zanatske veštine, pokušaj reforme u arhitekturi začet spolja umesto iznutra.

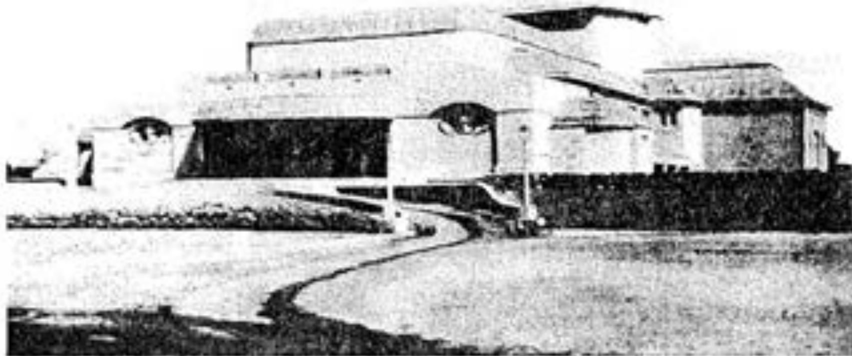


1003. Čarls Reni Makintoš. Severna fasada umetničke škole, Glazgov, Škotska, 1896–1910.

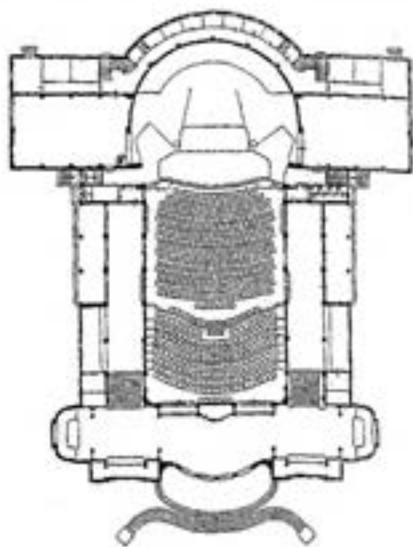
MAKINTOŠ. Gaudi predstavlja jednu krajnost u arhitekturi *ar nuvoa*, a Škotlanđanin Čarls Reni Makintoš (1868–1928) drugu. Iako su bili na suprotnim polovima, obojica su težila istom cilju – savremenom stilu nezavisnom od prošlosti. Osnovni Makintoševi stavovi toliko su bliski funkcionalizmu Luisa Salivana (vidi dalje) da na prvi pogled izgleda kao da njegovo delo jedva i pripada *ar nuvou*. Severna fasada umetničke škole u Glazgovu (slika 1003) projektovana je 1896. godine, ali mogla bi se slobodno zameniti nekom zgradom izgrađenom trideset godina kasnije. Ogromni, duboko uvučeni prozori zamenili su zidove ostavivši samo okvir od jednostavnog klesanog kamena, bez ukrasa, osim u središnjoj niši. Građevina je izvedena u stilu koji ima neku daleku vezu s Gaudijevim, uprkos tome što se više koristi izlomljenim linijama od zakrivljenih. Daljnje obeležje *ar nuvoa* jeste rešetka od



1004. Unutrašnjost biblioteke, Umetnička škola, Glazgov



1005. Anri Van de Velde. Pozorište, izložba Verkbunda, Keln, 1914. Srušeno



1006. Osnova pozorišta. Izložba Verkbunda

kovanog gvožđa s ukrasima svedenim na minimum. Još više od spoljašnjog izgleda iznenađuje nas biblioteka na dva sprata (slika 1004) sa svojim četvrtastim drvenim stubovima i nadvojima koji nose galeriju.

VAN DE VELDE. Makintoševo delo postalo je poznato u inostranstvu zahvaljujući časopisima i izložbama. Njegova konstruktivna jasnoća i snaga duboko su delovale na jednog od čelnika *ar nuvoa*, Belgijanca Anrija Van de Veldea (1863–1957). Počeo je kao divizionistički slikar, ali je pod uticajem Vilijama Morisa postao dizajner plakata, nameštaja, srebra i stakla. Zatim je, posle 1900. godine, radio uglavnom kao arhitekt. Van de Velde je u Nemačkoj, u Vajmaru, osnovao umetničku školu koja će se posle Prvog svetskog rata proslaviti pod nazivom Bauhaus (vidi str. 876). Njegov najambiciozniji projekat pozorišta (slike 1005 i 1006) koje je izgradio u Kelnu za izložbu čiji je sponzor bio Verkbund (udruženje za umetnost i zanatstvo) 1914. godine, upadljiva je suprotnost pariskoj Operi (slike 919 i 920). Dok Opera nastoji da evocira sjaj dvorca Luvr, spoljašnjost Van de Veldeove zgrade napeta je neukrašena „koža" koja pokriva – i otkriva – pojedine delove od kojih se sastoji unutrašnjost. Razlika je tolika da se čini upravo neverovatnim da je pariska Opera završena samo 40 godina ranije.



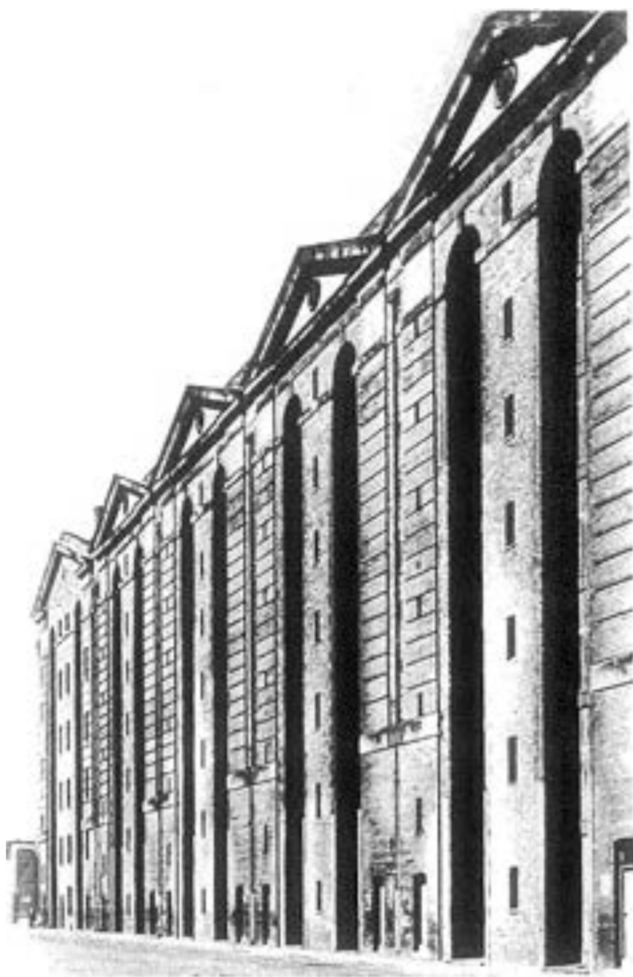
1007. Henri Hobson Ričardson. *Robna kuća Maršal Fild*, Čikago, 1885–1887. Srušena 1930. godine

Sjedinjene Američke Države

Traženje puteva nove arhitekture ozbiljno je započelo oko 1880. godine. Ono je zahtevalo povezivanje zamisli Vilijama Morisa i nove mašinske estetike (koju su petnaestak godina pre toga stidljivo počele da istražuju primenjene umetnosti) s novim građevinskim materijalima i tehnikama. Proces je trajao nekoliko decenija, tokom kojih su arhitekti eksperimentisali različitim stilovima. Važno je da je njihov simbol postao oblakoder, a prvo sedište Čikago, tada metropola u ekspanziji, još neopterećena strogim poštovanjem istorijskih stilova.

RIČARDSON. Požar u Čikagu 1871. godine otvorio je široke mogućnosti arhitektima iz starijih gradova kao što su Boston i Njujork. Među njima bio je Henri Hobson Ričardson (1838–1886), koji je kao mladić bio u kontaktu s Labrustom u Parizu (vidi sliku 961), što mu je kasnije koristilo. Veći broj njegovih radova na Istočnoj obali odgovara masivnom novoromantičarskom stilu. Odjeci toga postoje i u njegovim kasnijim projektima za Čikago, kao što je robna kuća *Maršal Fild*, projektovana 1885. godine (slika 1007). Ogromna građevina ispunila je čitav ulični blok. Po simetriji i obradi kamena podseća nas na italijanske palate rane renesanse (vidi sliku 550). Ali potpuni nedostatak ukrasa upućuje na utilitarnu svrhu građevine.

Skladišta i fabrike kao vrsta ekonomskih zgrada imaju sopstvenu istoriju koja seže u prošlost do osamnaestog veka. Ričardson je verovatno poznavao tu tradiciju koja je ponekad davala izvanredno upečatljive „ogoljene projekte"



1008. Skladišta na Nju Keju, Liverpul, 1835–1840.



1009. Luis Salivan. Zgrada *Vejnrajt*, Sent Luis, Misuri, 1890–1891. Srušena

(vidi sliku 1008). Suprotno tim ranijim konstrukcijama, zidovi robne kuće *Maršal Fild* ne pokazuju neprekinutu površinu ispresecanu prozorima. Ako izuzmemo uglove koji deluju kao teški stupci, uočavamo niz lukova kao na rimskom akveduktu (vidi sliku 243), a taj se utisak još više pojačava odsutnošću ukrasa i debljinom kamene gradnje. (Pogledajte kako su prozori duboko usađeni.) Ovi lučni zidovi funkcionalni su i sami sebe nose, kao što je to bio slučaj i kod njihovih antičkih prethodnika. Oni zgradi daju čvrstinu i dostojanstvo koje ne nalazimo ni na jednoj ranijoj trgovačkoj kući. Iza njih se nalazi gvozdeni skelet koji podržava sedam spratova zgrade, ali spoljašnjost ni fukcionalno ni estetski ne zavisi od njih.

SALIVAN. Ričardsonova zgrada *Maršal Fild* stoji na pola puta između starog i novog. Krajnjom strogošću i logičnošću ona otelovljuje koncepciju monumentalnosti koja vuče korene iz prošlosti, ali je njeni otvoreni zidovi, podeljeni u vertikalne niše, dovode u vezu s delima Luisa Salivana (1856–1924). Njegov prvi oblakoder, zgrada *Vejnrajt* u Sent Luisu (slika 1009) samo je pet godina mlađa od robne kuće *Maršal Fild.* I ona je monumentalna, ali na vrlo netradicionalan način. Organizacija eksterijera odražava unutrašnji čelični skelet i izražava ga, a ogleda se u vitkim, kontinuiranim stubovima od opeke koji se izdižu među prozorima od temelja do potkrovlja. Sve zajedno deluje kao vertikalna rešetka, zatvorena ugaonim stubovima i naglašenim horizontalama potkrovlja i polusprata.



1010. Luis Salivan. *Robna kuća Karson Piri Skot i saradnici* Čikago. 1899–1904.



1011. Deo fasade s prozorima, *Robna kuća Karson Piri Skot i saradnici*



1012. Jakob Ris. *Odmorište bandita.* Oko 1888. Želatinsko-srebrna emulzija, Gradski muzej Njujorka

To je, naravno, samo jedan od mnogih mogućih „omotača" koji se mogu prevući preko konstruktivnog okvira. Bitno je to što osećamo da zid prirodno proizlazi iz skeleta pod njim i da nije noseći. „Koža" je možda preslab naziv za ovu oplatu od opeke. Za Salivana, koji je često zgrade upoređivao s ljudskim telom, to su bili radije „meso" i „mišići" pričvršćeni uz „kosti", a ipak sposobni da izazovu neizmerno mnogo izražajnih efekata. Kad je tvrdio da „oblik uvek sledi funkciju", mislio je na fleksibilan odnos među njima, a ne na krutu međuzavisnost. (Vidi Primarne izvore, br 96, str. 940–941.)

Raspon Salivanove invencije postaje očigledan kad uporedimo zgradu *Vejnrajt* s njegovim poslednjim projektom, robnom kućom *Karson Piri Skot i saradnici* u Čikagu, započetom devet godina kasnije (slika 1010). Oplata od bele keramike ovde prati rešetku čeličnog okvira još doslednije, a ukupan utisak – pojačan jednostavno oblikovanim ukrasima prozora – utisak je lakoće i svežine, a ne napete snage. Suprotnost između kontinuiranih poprečnih horizontala i vertikalnog akcenta uglova proračunat je tako da označi jasan završetak fasade.

Paradoksalno je što se Salivanove zgrade oslanjaju na visoki idealizam i ukrašene su onom vrstom dekoracije koja je čvrsto vezana za devetnaesti vek, a istovremeno pokazuje put arhitekturi našeg doba. Njegova geometrija od početka je imala obeležje duhovnosti (koje je delimično nalazilo nadahnuće u Emanuelu Svedenborgu), a usredsređuje se na nastanak, rast, raspadanje i obnovu. Povezana je s izvornim stilom ukrašavanja u skladu sa Salivanovom teorijom da ukras mora izražavati konstrukciju, i to ne tako što bi je doslovno odražavao nego tako da iste ideje tumači organskom apstrakcijom. Naglašena vertikalnost zgrade *Vejnrajt*, na primer, označava razvoj one ideje koju razrađuju biljni motivi štukature duž venca i među prozorima. Isto tako, nasuprot jasnoj artikulaciji prozora viših spratova zgrade *Karson Piri Skot*, imamo raskošni gvozdeni ukras prizemlja i polusprata (projekti su uglavnom iz pera Džordža G. Elmslija, koji se služio Salivanovim sistemom), što u očima kupaca povećava privlačnost fasade.

FOTOGRAFIJA

Dokumentarna fotografija

U drugoj polovini devetnaestog veka novine su imale vodeću ulogu u društvenom pokretu koji je pred javnost iznosio grubu stvarnost siromaštva. Kamera je svojom fotodokumentarnošću postala važno sredstvo reformisanja; ona je slikama pričala priču o ljudskim životima. Reagovala je na iste one prilike koje su podstakle i Kurbea (vidi str. 718–720), a njeno činjenično izveštavanje uklopilo se u realističku tradiciju. Snimatelji su se do tada zadovoljavali predstavljanjem romantičarske slike siromaha, baš kao i slikari žanr-scena toga doba. Prva fotodokumentacija bila



1013. Oskar Rejlander. *Dva životna puta,* 1857. Albuminski otisak, 40,6 x 78,7 cm. Kuća Džordža Istmana, Njujork

je ilustrovana sociološka studija Džona Tomsona *Ulični život Londona,* objavljena 1877. godine. Da bi dobio sliku Tomson je morao da namešta likove.

RIS. Pronalazak barutnog blica deset godina kasnije omogućio je Jakobu Risu (1848–1914) da se, uglavnom, osloni na element iznenađenja. Ris je bio policijski izveštač iz Njujorka, gde je iz prve ruke upoznao siromašna predgrađa velikih gradova u kojima su vladali očajni životni uslovi i kriminal. Vodio je upornu kampanju u ilustrovanim novinskim izveštajima, knjigama i predavanjima, što je u nekim slučajevima dovelo do revizija gradskih stambenih propisa i zakona o radu. Smeli realizam njegovih snimaka do danas nije izgubio ništa od svoje snage. Zaista nije moguće zamisliti gori košmar od onog iz *Odmorišta bandita* (slika 1012). S razlogom snažno osećamo opasnost kojom zrači ta sablasna svetlost. Zloglasne bande Istsajda Njujork Sitija noću su tražile svoje žrtve i ubijale ih bez oklevanja. Nepomični likovi kao da vrebaju na nas s nameštenom ležernošću lovaca koji hladno odmeravaju mogući plen.

Piktorijalizam

Sirove teme i realizam dokumentarne fotografije nisu toliko uticali na umetnost, a većina snimatelja ih je izbegavala. Preko organizacija kao što je Londonsko fotografsko društvo (osnovano 1853) Engleska se našla na čelu pokreta koji je imao cilj da sumnjičave kritičare ubedi da bi fotografija, oponašajući slikarstvo i grafiku, mogla da postane prava umetnost. Za viktorijansku Englesku lepota je u prvom redu značila umetnost s visokim moralnim ciljem i plemenitim osećanjima, po mogućstvu klasičnog stila.

REJLANDER. Fotografija *Dva životna puta* (1013) Oskara Rejlandera (1818–1875) ispunjava navedene uslove jer pruža alegoriju koja očigledno proizlazi iz Hogartove serije



1014. Henri Pič Robinson. *Nestajanje.* 1858. Kombinovana tehnika. Kraljevsko fotografsko društvo, London

slika o *Životu razvratnika* (slike 824 i 825). Ovo gotovo metar široko delo složenim postupkom spaja trideset negativa: mladić (na dve slike) odlučuje se između puta vrline i puta poroka (predstavljenog s nekoliko aktova). Slika je 1857. godine izazvala senzaciju, pa je i sama kraljica Viktorija kupila jednu kopiju. No Rejlander više nikada nije doživeo sličan uspeh. Bio je fotograf izuzetno nemirnog duha, pa se ubrzo okrenuo drugim temama koje su bile manje u skladu s preovlađujućim ukusom.

ROBINSON. Vođstvo u umetničkoj fotografiji pripalo je Henriju Piču Robinsonu (1830–1901), koji će postati najpoznatiji snimatelj na svetu. Slavu mu je obezbedila Fotografija *Nestajanje* (1014), koja se pojavila godinu dana posle Rejlanderove Fotografije *Dva životna puta.* Šest stihova iz Šelijeve „Kraljice Mab", odštampanih ispod fotografije, daju slici notu sentimentalnosti karakterističnu za Robinsona. To je fotomontaža, kao i *Dva životna puta,*



1015. Džulija Margaret Kameron. *Elen Teri sa šesnaest godina.* Oko 1863. Karbo-otisak, prečnik 24 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork

ali se sastoji od samo pet negativa, a prizor je montiran brižljivo kao da je reč o nekoj viktorijanskoj melodrami. Pre snimanja pojedinih komponenti Robinson bi nacrtao sve detalje. Kasnije će se odreći fotografije s više negativa, ali će u svojim fotografijama i dalje nastojati da oponaša umetničke žanr-scene. I kad se bavio uzvišenim temama, uvek je činjenice razlikovao od istine, koja je za njega bila mešavina stvarnog i veštačkog.

KAMERON. Džulija Margaret Kameron (1815–1879) bila je umetnica koja je najstrastvenije tragala za idealnom lepotom. Bila je u bliskim kontaktima s vodećim pesnicima, naučnicima i umetnicima, a fotografijom je počela da se bavi s četrdeset osam godina, kad je dobila fotoaparat. Stvorila je značajan opus.

U svoje doba bila je poznata po alegorijskim i narativnim slikama, ali danas je se sećamo u prvom redu po portretima ljudi koji su predstavljali viktorijansku Englesku. Mnoga njena dela su snimci žena koje su bile udate za njene bliske prijatelje. Rana studija glumice Elen Teri (1015) poseduje liričnost i draž prerafaelitske estetike koja je oblikovala snimateljkin stil (uporedi sa slikom 946)

Naturalistička fotografija

EMERSON. Bič protiv umetničke fotografije podigao je Piter Henri Emerson (1856–1936), koji je postao žestoki Robinsonov neprijatelj. Emerson je usvojio ono što je nazvao naturalističkom fotografijom utemeljenom na naučnim standardima i na Konstablovim pejzažima. Međutim, previše je suprotstavljao realizam istini time što je istinu odredio kao osećaj, estetiku i selektivno organizovanje prirode. Koristeći se samo jednim negativom, Emerson je krajnje pažljivo komponovao svoje prizore i tako dobijao rezultate koji su ponekad bili slični Robinsonovim, iako on to nikad ne bi priznao. Većina Emersonovih dela bila je posvećena prizorima iz seoskog i primorskog života koji nisu daleko od ranih dokumentarnih snimaka.

U njegovim najboljim snimcima dominira priroda. Bio je majstor u raspoređivanju tonskih masa unutar formata (vidi 1016), a njegove fotografije su pandan dobrim engleskim pejzažnim slikama tog doba. Emerson se zalagao za blag odmak od žižne oštrine, verujući da oko oštro vidi samo središnji deo prizora, ali efekat tog postupka često nije primetan u njegovim radovima. Kad je posle nekoliko godina od toga odustao, bilo je to zbog uverenja da je fotografija nauka, a ne umetnost, zato što je proizvod mašine, a ne individue.

Fotosecesija

Pitanje da li fotografija može da bude umetnost postalo je važno početkom devedesetih godina devetnaestog veka, kad se javio pokret secesije (vidi str. 763), na čijem se čelu 1893. našla novoosnovana grupa *Linked Ring* u Londonu. Ona je bila konkurent Kraljevskom fotografskom društvu Velike Britanije. Podstaknuti Emersonovim idejama, secesionisti su tragali za piktorijalizmom koji ne bi zavisio od nauke i tehnologije. Odabrali su smer između akademskog i naturalističkog, oponašajući sve vrste romantičarske umetnosti koje nisu uključivale naraciju. I realističko i postimpresionističko slikarstvo, koje je tada bilo na vrhuncu razvoja, imali su suprotne ciljeve. Pristupajući fotografiji s pozicija larpurlartizma, grupa je pokazivala najviše sličnosti s Vislerovim esteticizmom.

Da bi razrešili dilemu između umetnosti i mehanike, secesionisti su se trudili da njihove fotografije budu što više nalik slikarstvu. Umesto pribegavanja složenim ili



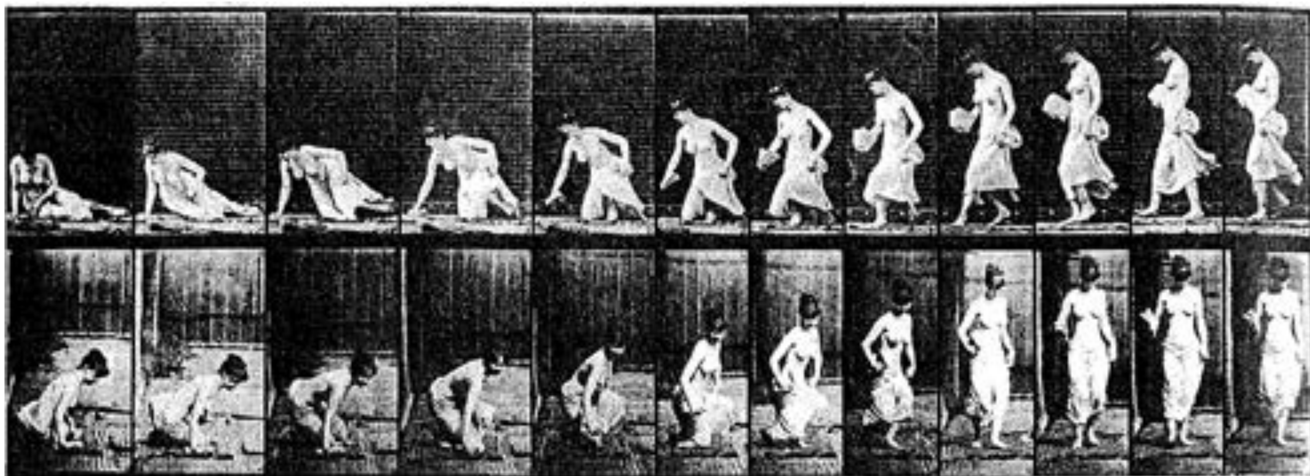
1016. Piter Henri Emerson. *Skupljanje sena u Norfok Broudsu.* Oko 1890. Platinska kupka. Francusko fotografsko društvo, Pariz



1017. Gertruda Kezebir. *Čarobni kristal.* Oko 1904. Platinska kupka. Kraljevsko fotografsko društvo, Bat



1018. Edvard Stajhen. *Roden sa svojim skulpturama „Viktor Igo" i „Mislilac",* 1902. Gumeni otisak, 36,3 x 32,4 cm. Umetnički institut, Čikago
Kolekcija Alfreda Stiglica



1019. Edvard Majbridž. *Polugola žena u pokretu,* iz *Pokreti ljudi i životinja,* 2. knjiga, slika 271, 1887. Kuća Džordža Istmana, Ročester, Njujork

mnogostrukim slikama, trudili su se da potpuno ovladaju postupkom izrade fotografija, naročito dodavanjem posebnih materijala fotografskom papiru, da bi postigli različite efekte. Pigment razvaljan po grubom crtaćem papiru omogućavao je snimak toplih tonova i žive teksture koji je na neki način ličio na impresionističku sliku. Među secesionistima naročito je bio omiljen papir impregniran solima platine koje snimcima daju čiste sive nijanse. Njihova finoća i dubina odražava se u naglašenoj prozračnosti slike *Čarobni kristal* (1017) Gertrude Kezebir (1854–1934), na kojoj snaga duha gotovo opipljivo struji celom površinom.

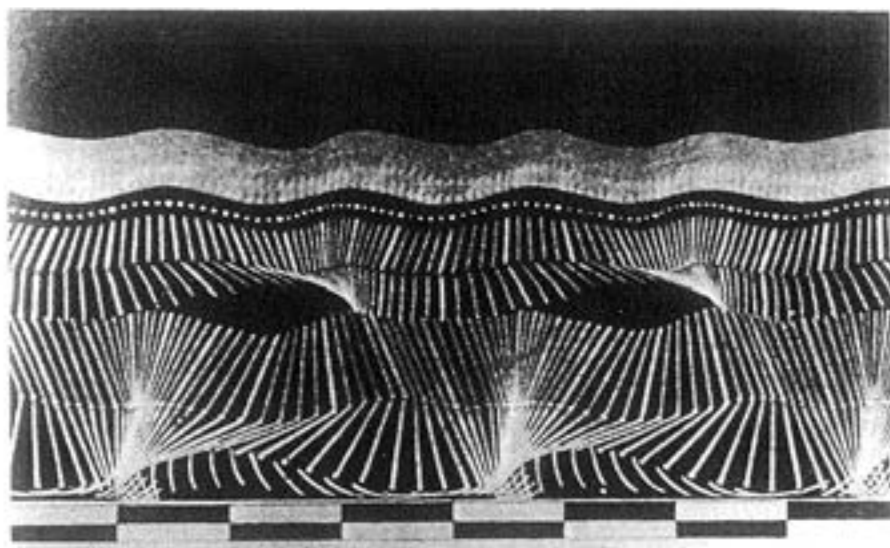
STAJHEN. Preko Gertrude Kezebir i Alfreda Stiglica grupa *The Linked Ring* imala je prisne veze s Amerikom, gde je Stiglic otvorio fotosecesijsku galeriju u Njujorku 1905. godine. (Vidi Primarne izvore br. 97, str. 941.) Među njegovim štićenicima bio je mladi Edvard Stajhen (1879–1973), čiji je snimak Rodena u vajarskom ateljeu (slika 1018) bez sumnje najlepše delo čitavog fotosecesijskog pokreta. Glava u profilu, koja posmatra *Mislioca,* izražava samu suštinu suočavanja skulptora sa svojim delom. Njegovo uranjanje u sopstvene misli krije unutrašnju buru koju je izazvao duhu sličan spomenik Viktoru Igou, koji se kao nekakav demon dramatično uzdiže u pozadini. Još od Mikelanđelovog *Stvaranja Adama* (slika 612), koje je bilo Rodenov ideal, nismo videli snažniju upotrebu prostora, ili sliku koja dublje prodire u tajnu stvaranja.

Pokret fotosecesije postigao je svoj cilj – priznavanje fotografije kao oblika umetnosti – ali do 1907. godine njihove majstorije smatrane su preteranim. Mada će pokret potrajati još nekoliko godina, postajalo je sve jasnije da budućnost fotografije nije u oponašanju slikarstva koje su modernisti upravo u to doba drastično reformisali. Pa ipak, nasleđe fotosecesije bilo je, uz sva njena ograničenja, dragoceno, jer je ona naučila fotografe kako da sastave kompoziciju i reaguju na osvetljenje.

Fotografija pokreta

MAJBRIDŽ. Edvard Majbridž (1830–1904), otac fotografije pokreta (motion photography), zacrtao je potpuno nov smer. On je spojio dve sasvim različite tehnologije, i smislio raspored niza fotoaparata koji će snimati radnju u različitim trenucima. Iz takvih kombinacija razvila se fotografija. Slično se dogodilo već ranije kad je Nadar upotrebio balon s pogonom na zagrejan vazduh da bi iz vazduha snimio Pariz (slika 926). Posle brojnih eksperimenata Majbridž je 1877. uspeo da dobije seriju fotografija konja





1020a, b. Etjen-Žil Mare. *Čovek u crnom odelu s belom prugom duž ruku i nogu hoda ispred crnog zida.* Oko 1884. Hronofotografija (vremenska fotografija)

u kasu koji će zauvek promeniti umetnički opis konja u pokretu. Od 100.000 fotografija koje je posvetio proučavanju pokreta životinja i ljudi najviše zaprepašćuju one koje je snimio iz nekoliko uglova odjednom (slika 1019; spreda i levo od lika). Ideja je svakako lebdela u vazduhu, jer je umetnost tog doba povremeno pribegavala sličnim istraživanjima, ali, ipak, tek su Majbridžovi snimci doneli umetnicima otkriće. Prizori istovremeno snimljeni iz dva ugla pokazuju sasvim drugačiji odnos prema kretanju u vremenu i prostoru, što je izazov našoj mašti. Kao složena vizuelna zagonetka, oni se mogu sklapati na sve moguće uzbudljive načine. Majbridž je drugima prepustio otkrivanje novih mogućnosti. Dobar deo kasnijeg rada obavljao je na Pensilvanijskom univerzitetu u Filadelfiji uz Akinsovu podršku. Akins je tada bio na čelu umetničke akademije i već upućen u upotrebu fotoaparata, pa je to bila tema određenog broja njegovih slika; ubrzo ga je naučni interes naveo da posegne za fotografijom pokreta. Za razliku od Majbridžove serije statičnih slika, Akins višekratnim eksponiranjem pokazuje na jednoj ploči sled pokreta. Fotografija je za Akinsa bila jednostavno način realističnijeg slikanja figura.

MARE. Etjen-Žil Mare (1830–1904) pretvorio je fotografiju pokreta u umetnost. Mare je bio poznati francuski fiziolog, a smatrao je (kao i Majbridž, s kojim je bio u neposrednoj vezi) da je fotografski aparat sredstvo za prikazivanje pokreta tela. No ubrzo je počeo da ga koristi tako kreativno da će se njegovi snimci odlikovati savršenstvom kome neće biti premca narednih šezdeset godina (uporedi sliku 1222). Njegova mnogostruka ekspozicija čoveka koji hoda (slika 1020a, b) zadovoljava kako naučnu tako i estetsku istinu bolje nego što su to Emerson i secesionisti mogli i da zamisle.

Fotografije Majbridža i Marea pokazuju specifično moderno osećanje za dinamiku koji odražava nov tempo industrijskog doba. No kako je tada jaz između naučnih činjenica, s jedne strane, i vizuelnog opažaja i umetničkog izraza, s druge, bio veoma dubok, tek će futuristi (vidi str. 794) ostvariti njihove dalekosežne estetske implikacije.

ČETVRTO POGLAVLJE



SLIKARSTVO DVADESETOG VEKA

SLIKARSTVO PRE PRVOG SVETSKOG RATA

Govoreći o umetnosti modernog doba, već smo raspravljali o čitavom nizu „izama": neoklasicizmu, romantizmu, realizmu, impresionizmu, postimpresionizmu, divizionizmu i simbolizmu. Ima ih i mnogo više u umetnosti dvadesetog veka – ima ih, u stvari, toliko da ih još niko nije tačno pobrojao. Ti „izmi" mogu biti ozbiljna prepreka za razumevanje: moglo bi se dogoditi da izgubimo nadu da ćemo ikad razumeti umetnost današnjice ako ne uronimo u konfuziju ezoteričnih doktrina. Zato je najbolje zanemariti sve osim najvažnijih „izama". Baš kao i termini kojima smo se služili za stilove ranijih perioda, oni su samo nalepnice koje nam pomažu da razvrstamo stvari. Ako neki „izam" padne na ispitu funkcionalnosti, ne treba ga silom zadržavati. To važi za mnoge „izme" u modernoj umetnosti. Pokreti koje oni obeležavaju često se ne mogu sagledati kao zasebne celine ili su pak tako malo važni da interesuju samo stručnjake. Uvek je bilo mnogo lakše smisliti novu nalepnicu nego umetnički pokret koji zaista zaslužuje novo ime.

Ipak, ne možemo sasvim bez „izama". Od samog početka modernog doba zapadni svet, a sve više i ostali, suočavao se sa istim ključnim problemima, a domaća umetnička tradicija ustupala je mesto međunarodnim kretanjima. Među njima jasno prepoznajemo tri glavna pravca (od kojih svaki obuhvata više „izama") koji su se začeli u postimpresionizmu, ali su se snažno razvili u dvadesetom veku: ekspresionizam, apstraktnu umetnost i fantastičnu umetnost. Prvi od spomenutih pravaca naglašava umetnikov emocionalni odnos prema sebi i prema svetu; drugi se bavi formalnom strukturom umetničkog dela; treći istražuje svet mašte, posebno njenu spontanost i iracionalnost. Ali ne treba zaboraviti da su osećanja, red i mašta utkani u svako umetničko delo. Bez mašte, ono bi bilo smrtno dosadno; bez određenog reda, bilo bi haotično; bez osećanja, ostajali bismo ravnodušni pred njim.

Ovi pravci ne isključuju jedan drugog, naprotiv, oni su međusobno višestruko povezani. Umetničko delo ne pripada samo jednom pravcu, a i umetnik s vremenom usvaja različite pristupe, od realističkog do potpuno nefigurativnog (ili bespredmetnog). Zato pomenuti pravci ne odgovaraju pojedinim stilovima nego opštim stavovima. Oni znače uporedne reakcije na svest (intuitivnu kao i intelektualnu) o tome da posle 1900. godine čovečanstvo živi u svetu različitom od pređašnjeg. Ekspresionizam se pre svega bavi ljudskom zajednicom; apstraktnu umetnost zanima struktura stvarnog sveta, a fantastičnu umetnost – lavirint duha. A videćemo da realizam, koji se bavi spoljašnjim izgledom sveta oko nas, postoji nezavisno od spomenuta tri pravca, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama, gde je umetnost oduvek išla sopstvenim stazama. Ti pravci su u nestalnom i promenljivom međusobnom odnosu, koji odražava složenost savremenog života. Da bismo ih bolje razumeli, moramo da ih sagledamo u njihovom specifičnom istorijskom kontekstu. Ali krajem tridesetih godina razlike među njima počinju da blede, a posle 1945. godine nema više smisla posebno pratiti njihov razvoj.

Istraživanje slikarstva dvadesetog veka pokazaće nam da u njemu nema mnogo reda. Naprotiv, likovna dela izgledaće nam poput vojnika koji stupaju različitim korakom. Hronološki pristup bi, doduše, pokazao u kolikom su međusobnom raskoraku, ali izgubili bismo iz vida njihov unutrašnji razvoj. Da li to znači da u drugim likovnim umetnostima nije bilo sličnih problema? Ne, nije o tome reč. Ista tri pravca na koje smo upozorili u slikarstvu – ekspresionizam, apstraktna umetnost i fantastična umetnost – nalazimo i u skulpturi, u arhitekturi i u fotografiji pre 1945. godine. Oni, međutim, nisu prisutni u podjednakoj meri i nemaju uvek isti smisao kao u slikarstvu, pa zato ne treba naglašavati njihov paralelizam.



1021. Anri Matis. *Radost življenja.* 1905/1906. Ulje na platnu, 1,74 x 2,38 m. Zadužbina Barnz, Merion, Pensilvanija

EKSPRESIONIZAM

Fovisti

Ako govorimo o slikarstvu, može se reći da je dvadeseti vek kasnio pet godina. Između 1901. i 1906. godine održano je više velikih izložbi dela Van Goga, Gogena i Sezana, u Parizu kao i u Nemačkoj. Tada su prvi put dostignuća ovih majstora postala dostupna široj javnosti. Mladi slikari koji su stasali u „dekadentnoj", bolećivoj atmosferi devedesetih godina devetnaestog veka (vidi str. 761) ostali su pod snažnim utiskom onoga što su videli. Neki od njih formulisali su potpuno nov stil, pun žestokih Van Gogovih boja i smelih Gogenovih izobličenja, kojima su se slobodno služili da bi postigli slikarski i izražajni efekat. Kad su 1905. prvi put izložili svoja dela, ona su toliko šokirala kritičare da su njihove autore nazvali „zverima" („Les Fauves"), nadimkom kojim će se ti slikari ponositi. Nisu se okupili oko zajedničkog programa, već im je zajedničko bilo osećanje oslobođenja i smisao za eksperimentisanje. Fovizam je obuhvatio nekoliko labavo povezanih individualnih stilova. Posle nekoliko godina grupa se raspala, jer većina članova nije uspela da sačuva svoje nadahnuće niti da se uspešno prilagodi izazovima kubizma. Ipak fovizam je obeležio odlučan proboj, jer je to bio prvi nesumnjivo moderni pokret dvadesetog veka, kako po stilu tako i po idejama, i svi su važniji slikari pre Prvog svetskog rata priznali da mu nešto duguju.

MATIS. Vođa pokreta bio je Anri Matis (1869–1954), najstariji među začetnicima slikarstva dvadesetog veka. *Radost življenja* (slika 1021), verovatno najvažnija slika u njegovom dugom slikarskom veku, sažima duh fovizma bolje nego ijedna druga. Očigledno je da je od Gogena preuzeo ravne površine boje, čvrste talasave konture i „primitivni" dah svojih oblika (vidi sliku 981). I po samom nazivu slike može se naslutiti da je reč o viziji stanja primitivnog čoveka, za čime je Gogen tragao na Tahitiju. No ubrzo nam postaje jasno da Matisovi likovi nisu plemeniti divljaci koje je začarao njihov domorodački bog. Tema je paganski prizor u klasičnom smislu: bahanalije slične Ticijanovim (uporedi sa slikom 632). Stavovi koje zauzimaju figure uglavnom su klasični, a prividno nemaran crtež skriva duboko poznavanje ljudskog tela (Matis je obrazovan na akademskoj tradiciji). Ono što sliku čini tako revolucionarnom jeste njena krajnja jednostavnost, njena „genijalna



1022. Anri Matis. *Crveni atelje.* 1911. Ulje na platnu, 1,81 x 2,19 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Fond supruge Sajmona Gugenhajma

sažetost". Izostavljeno je sve što se uopšte moglo izostaviti (ili se samo moglo naslutiti), pa ipak prizor se odlikuje plastičnošću oblika i prostornom dubinom. Sliku drži na okupu njena čvrsta unutrašnja struktura (Matis je obožavao Sezana i posedovao je jednu njegovu sliku).

Slika ne predstavlja opažajnu stvarnost, kao da nam poručuje Matis, nego ritmičku organizaciju linija i boja na ravnoj površini. Ali ne samo to. Koliko se daleko može ići u sažimanju oblika prirode a da se ne naruše njena najvažnija obeležja, i da se slika ne svede na puku površinsku dekoraciju? „Ono čemu iznad svega težim", jednom je objasnio, „jeste izraz... (Ali)... izraz nije samo strast koja se odražava na ljudskom licu... Čitava organizacija slike je njen izraz. Raspored figura i predmeta, prazni prostori koji ih okružuju, proporcije, sve ima svoju ulogu, sve je važno." (Vidi Primarne izvore, br. 98, str. 941–942.) Pitamo se šta izražava *Radost življenja*? Tačno to što naziv govori. Koliko god Matis dugovao Gogenu, njega nikad nije pokretalo bolno nezadovoljstvo usled dekadentnosti naše civilizacije. Umesto toga, Matis je delio nepomućeni pogled na svet umetničke grupe *Nabi*, pa dekorativnost na njegovim slikama ima izvorište u radu te grupe (uporedi sa slikom 983). Iznad svega Matisa je interesovao sam čin slikanja, i za njega je to bio tako duboko radostan doživljaj da je želeo da ga prenese i na gledaoca.

Matisovo „genijalno sažimanje" vidimo i u *Crvenom atelјeu* (slika 1022). Budući da je broj nijansi sveo na najmanju meru, boja je postala samostalni strukturalni element. Zahvaljujući tome naglašena je radikalno nova ravnoteža koju je uspostavio između „dvodimenzionalnog" i „trodimenzionalnog" u slikarstvu. Matis nanosi istu ravnomernu crvenu boju preko stolnjaka kao i preko zida i poda, a sa svega nekoliko linija uspeva da jasno i pouzdano horizontalnu površinu odvoji od vertikalne. Podjednako smelo Matis se koristi i oblicima. Ponavljajući nekoliko osnovnih figura, nijansi i dekorativnih motiva u prividno slobodnoj, ali savršeno proračunatoj postavci oko krajeva platna, on usklađuje odnos svakog elementa s celinom slike. Sezan je prvi počeo da površinske oblike uvodi u sklop slike (vidi sliku 969), ali je to za Matisa glavni oslonac kompozicije.

RUO. Drugi važan član pokreta fovista, Žorž Ruo (1971–1958), teško bi se složio s Matisovom definicijom „izražajnosti". Po njegovom mišljenju, ekspresija treba da uključuje ono što je oduvek uključivala i treba da bude „odraz strasti na ljudskom licu" – kao što vidimo na *Hristovoj glavi* (slika 1023). Ali izražajnost se ne nalazi samo u „slikovitosti" lica. Divlji, žustri potezi četkicom jednako rečito govore o umetnikovom gnevu kao i o saosećanju. Ako prekrijemo gornju trećinu slike, ona postaje neprepoznatljiva. A opet, njena izražajnost time nimalo nije umanjena.

Ruo je bio pravi naslednik Van Goga i Gogena kad je reč o zabrinutosti zbog iskvarenosti savremenog sveta. Ali on se nadao da će do duhovne obnove doći obnovom rimokatoličke vere. Bez obzira na temu, njegove slike su lični izraz te predane nade. Učio je da radi vitraže, pa je više od drugih fovista bio spreman da se, slično Gogenu, oduševljava srednjovekovnom umetnošću. Kasniji Ruoovi radovi, kao na primer *Stari kralj* (slika 1024), sadrže sjajne boje i crnim linijama oivičena polja (fasete) nadahnute gotičkim vitražima (uporedi sa slikom 494). U tom okviru on i dalje pokazuje istu likovnu slobodu koju smo primetili



1023. Žorž Ruo. *Glava Hrista.* 1905. Ulje na papiru položeno na platno, 99,1 x 64,2 cm. Krajslerov muzej, Virdžinija
Poklon Voltera P. Krajslera Mlađeg



1024. Žorž Ruo. *Stari kralj.* 1916/1937. Ulje na platnu, 76,8 x 54 cm. Karnegijev muzej umetnosti, Pitsburg
Fond pokrovitelja umetnosti

na slici *Glava Hrista,* a koristi je da izrazi duboko razumevanje ljudske sudbine. Lice starog kralja odiše rezignacijom i unutrašnjom patnjom koja nas podseća na Rembranta, Domijea ili Van Goga.



1025. Ernst Ludvig Kirhner. *Autoportret s modelom.* 1907. Ulje na platnu, 150,5 x 100 cm. Umetnička galerija, Hamburg

Nemački ekspresionizam

Fovizam je presudno uticao na ekspresionistički pokret koji se istovremeno rađao i u Nemačkoj. Budući da je ekspresionizam imao u gotici duboke istorijske korene, koji su naročito privlačni severnjačkom duhu, on je trajao mnogo duže u Nemačkoj, gde se pokazao i širim i raznovrsnijim nego u Francuskoj. To je razlog što se pod ekspresionizmom ponekad podrazumeva samo nemačka umetnost, ali takvo ograničavanje zanemaruje prisne veze i brojne sličnosti između fovizma i ekspresionizma. Fovizam je svakako bio manje bolećiv i manje neurotičan, dok je nemački ekspresionizam obeležen većim emocionalnim krajnostima i spontanijim pristupom; pored svega, nikakve duboke razlike u stilu i sadržaju ne razdvajaju te dve grane.

MOST (DIE BRÜCKE). Ekspresionizam je u Nemačkoj počeo s grupom *Most* (*Die Brücke*). Bila je to grupa slikara istomišljenika, koji su 1905. godine živeli u Drezdenu. Živeći boemskim načinom života, grupa je gajila doživljaj opšte katastrofičnosti, što je jedna od karakteristika moderne avangarde. Osim što upućuju na neposredan uticaj Van Goga i Gogena njihova rana dela otkrivaju i elemente koji potiču od Munka. E. Munk je tada živeo u Berlinu i snažno je uticao na nemačke ekspresioniste. *Autoportret s*



1027. Emil Nolde. *Tajna večera.* 1909. Ulje na platnu, 82,6 x 106,1 cm. Zadužbina Zebul Ada i Emil Nolde, Nojkirhen, Šlezvig, Nemačka



1026. Erih Hekel. *Žena pred ogledalom.* 1908. Drvorez, 42,2 x 22,5 cm. Muzej Brike, Berlin

modelom (slika 1025) Ernsta Ludviga Kirhnera (1880–1938), predvodnika grupe *Most,* odražava Matisovu pojednostavljenu ritmičku liniju i žive boje. Ipak, suprotnost između hladnog i distanciranog umetnika i zamišljene žene koja deluje kao da je bila silovana, odlikuje se posebnom izražajnošću koja može poticati jedino od Munka, čija su dela prepuna upravo opipljivog erotskog naboja.

HEKEL. Umetnici grupe *Most* bili su idealisti koji su se trudili da preporode nemačku umetnost. Naposletku su se prihvatili tehnike drvoreza, koji su smatrali nacionalnim sredstvom umetničkog izraza. Prvi je za tim posegnuo Kirhner, ali je najbolji grafičar u grupi bio Erih Hekel (1883–1970). Pod uticajem narodne umetnosti i Gogenovih drvoreza (vidi sliku 982), Hekelove grafike, kao što je *Žena pred ogledalom* (slika 1026), oponašaju neposredan način crtanja ranih nemačkih „primitivaca" (uporedi slike 692 i 700), a ne Direra, koji je u početku nadahnjivao grupu *Most.* Hekelova *Žena pred ogledalom* „primitivna" je na još jedan način: njena bujna mesnatost daje joj primitivno obeležje drevne boginje plodnosti (uporedi slike 43 i 44), ali uz upravo očaravajuću čulnu draž.



1028. Oskar Kokoška. *Autoportret.* 1913. Ulje na platnu, 81,7 x 49,7 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork

Kupljeno



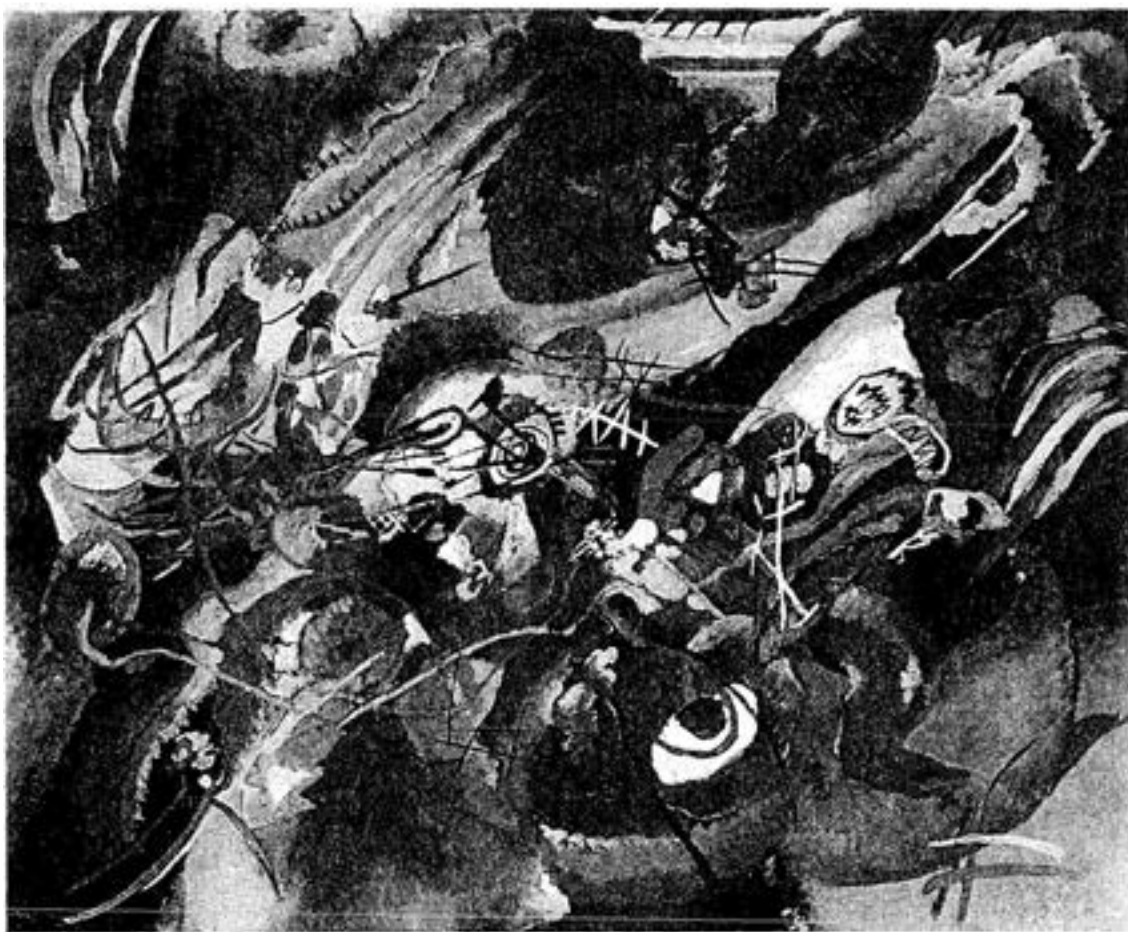
1029. Oskar Kokoška. *Verenica vetra.* 1914. Ulje na platnu, 1,81 x 2,20 m. Javna umetnička zbirka Bazel, Muzej umetnosti, Bazel, Švajcarska

NOLDE. Jedan od umetnika grupe *Most*, Emil Nolde (1867–1956), stoji donekle po strani. Kako je bio stariji od ostalih, već je radio u ekspresionističkom stilu kad su ga 1906. godine pozvali da se pridruži pokretu. Nolde je, kao i Ruo, voleo religiozne teme, pa njegovi likovi izražavaju isto saosećanje s ljudskom patnjom. Debeli namazi i namerno nezgrapan crtež njegove *Tajne večere* (slika 1027) odbacuju likovnu rafiniranost u ime izvorne, neposredne izražajnosti nadahnute Gogenom. Podsećaju nas na Ensorove groteskne maske (vidi sliku 988), i na glomaznu monumentalnost Barlahovih seljaka (vidi sliku 998).

KOKOŠKA. Još jedan umetnik izuzetnog dara bio je austrijski slikar Oskar Kokoška (1886–1980). Godine 1910. pozvao ga je u Berlin izdavač časopisa *Šturm*, koji je ubrzo privukao članove grupa *Most* i *Plavi jahač* (*Der Blaue Reiter*). Njegov glavni doprinos jesu portreti koje je naslikao pre Prvog svetskog rata, kao što je dirljiv *Autoportret* na slici 1028. Kokoška, jednako kao i Van Gog, sebe vidi kao vizionara koji svedoči o istinitosti i stvarnosti svog unutrašnjeg doživljaja (uporedi sliku 979). Njegove preosetljive linije kao da su razdirane velikom mukom kroz koju prolazi njegova mašta. U slikarevoj izmučenoj psihi kao da naziremo odjek iste kulturne klime koja je iznedrila Frojda.

Kokoškino najvrednije delo jeste *Verenica vetra* (slika 1029). Utemeljena na romantičarskim slikama Danteovih tragičnih ljubavnika Paola i Frančeske, ona prikazuje umetnika s Almom Maler, „muzom" koja je nadahnula tako mnogo nemačkih i austrijskih kulturnih poslenika. Ogromno platno je spomenik moći ljubavi – kao jeka tog strastvenog slikarskog dela čitav svemir odzvanja u sazvučju sa zanosom njihovog zagrljaja.

KANDINSKI. Rus Vasilij Kandinski (1866–1944), vodeći član grupe minhenskih umetnika nazvanih *Plavi jahač* po jednoj njegovoj ranoj slici, u Nemačkoj je zakoračio najsmelije i najoriginalnije nakon fovizma. Grupa *Plavi jahač*, osnovana 1911. godine, bila je krhki savez povezan jedino mističnim usmerenjem. Kandinski je već 1910. godine počeo da napušta figurativnost, a nekoliko godina kasnije sasvim ju je napustio. Koristeći se duginim bojama i slobodnom, dinamičnom slikarskom tehnikom pariskih fovista, stvorio je potpuno bespredmetni stil. Nazivi tih dela isto su tako apstraktni kao i njihovi oblici: naš primer, jedan od najfrapantnijih, nosi naziv *Skica I za „Kompoziciju VII"* (slika 1030). Možda bi trebalo izbegavati naziv *apstraktan*, jer se pod tim često podrazumeva da je umetnik raščlanio i pojednostavio vidljivu stvarnost u geometrijske oblike.



1030. Vasilij Kandinski. *Skica I za „Kompoziciju VII"*. 1913. Ulje na platnu, 79 x 100 cm. Privatna kolekcija

(Uporediti Sezanovu tvrdnju da su svi prirodni oblici utemeljeni na kupi, kugli i valjku.) Kandinski je zaista izvodio svoje oblike iz sveta oko sebe – iz pejzaža koje je slobodno izmišljao – ali ih je više preobražavao nego što ih je sažimao.

Kao što to sam objašnjava u prvom delu svoje knjige *O duhovnom u umetnosti,* objavljene 1912. godine, Kandinski je hteo da oblik i boju sasvim ispuni duhovnim smislom, koji bi izražavao njegova najdublja osećanja, a isključivao svaku sličnost s fizičkim svetom (videti Primarne izvore, br. 99, str. 942). Za njega je jedina bitna stvarnost bila umetnikova unutrašnja stvarnost. Kandinski je priznavao simboliste za svoje prethodnike. Kao i Gogen, želeo je da stvori umetnost duhovne obnove. Za razliku od Ruoa i Noldea, njegova umetnost nije imala poseban duhovni program, mada je bliska teozofiji Rudolfa Štajnera, koji je uticao na mnoge nemačke moderne umetnike prvog razdoblja. Kao i Štajner i Kandinski je smatrao da je čovečanstvo izgubilo vezu sa svojom duhovnošću jer se previše vezalo za materijalne stvari, i svojom umetnošću želeo je da probudi tu uspavanu svest.

Drugi deo njegove knjige bavi se isključivo formalnim problemima slikarstva, ponajviše bojom. Kandinski je proučavao teorije o boji Seraa i njegovih sledbenika (vidi str. 751), a to su činili i mnogi drugi ekspresionisti, međutim smisao koji je pridavao pojedinim nijansama isto je toliko individualan kao što je to bio i Van Gogov. Ali tek posle njegovog povratka iz Rusije, 1922. godine, kad je prihvatio geometrijsku apstrakciju (vidi str. 759), postalo je sasvim jasno šta je mislio kad je raspravljao o formi.

Kakve to ima veze sa slikama Kandinskog? Karakter svoje umetnosti najbolje je sažeo rečima: „Slikarstvo je široki, gromoglasni sudar mnogih svetova kojem je namenjeno da kroz žestoke bitke provali u jedan potpuno novi svet – svet stvaranja. A nastanak novog sveta vrlo je slično rođenju Kosmosa. Tu je prisutan isti široki, kataklizmički kvalitet koji je svojstven i onoj moćnoj simfoniji – muzici sfera".

Antinaturalizam Kandinskog bio je od samog početka svojstven teoriji ekspresionizma. I Visler je govorio o „lišavanju slike svakog interesovanja za spoljašnje". On je, takođe, pre Kandinskog koristio „muzičke" nazive slika (vidi sl. 949). No tek je oslobodilački uticaj fovista dopustio Kandinskom da svoj stav sprovede u delo: setimo se, kad prekrijemo gornju trećinu Ruoove *Hristove glave* (slika 1023), ostatak je nefigurativna kompozicija neverovatno slična onima Kandinskog po oštrim potezima četkice i zgusnutosti oblika.

Koliko važi analogija između slikarstva i muzike? Iako se Kandinski trudio da upozori na razlike između tih dveju umetnosti, ipak je težio da stvori sliku koja bi, poput muzike, bila apsolutna, zato što je potpuno odvojena od



1031. Franc Mark. *Sudbina životinja.* Ulje na platnu, 1,94 x 2,62 m.
Javna umetnička zbirka, Muzej umetnosti, Bazel, Švajcarska

„objektivnog" materijalnog sveta. Ako neki slikar tako beskompromisno sprovodi tu ideju kao što je to činio Kandinski, da li on time svoju umetnost uzdiže na neki drugi nivo? Ili ga možda njegova objavljena nezavisnost od figurativnih slika prisiljava da umesto toga „oblikuje muziku", što bi ga ograničavalo još više? Pobornici Kandinskog često ističu da figurativno slikarstvo ima „književni" sadržaj i žale zbog te zavisnosti od neke druge umetnosti. Ali ne objašnjavaju zašto bi bio poželjniji „muzički" sadržaj bespredmetnog slikarstva. Da li je slikarstvo manje udaljeno od muzike nego od književnosti? Verovatno smatraju da je muzika viša umetnost od književnosti ili slikarstva, jer u svojoj suštini nije deskriptivna. To gledište ima korene u starom veku, kod Platona i kod Plotina, Svetog Avgustina i njihovih srednjovekovnih sledbenika. Zato bi nefigurativni umetnici mogli da se nazovu „svetovnim ikonoklastima". Oni slike ne osuđuju zbog toga što su iskvarene već zbog toga što nisu umetnost.

Teško je zauzeti stav, a nije ni bitno da li je ta teorija pogrešna ili ispravna, jer da je neka hrana puding može se dokazati tek kad se proba, a ne čitanjem recepta. Ideje Kandinskog – ili bilo koga drugog – nisu nam važne ako nismo uvereni da je važno samo delo. Slika koju smo ovde reprodukovali ima takvu snagu i vitalnost da na nas deluje svojom osećajnom svežinom, mada možda nismo sasvim sigurni šta je umetnik želeo da izrazi.

MARK. Tema Franca Marka (1880–1916) bila je nesvesni život životinja u prirodi. Podstaknut panteističkim osećanjima romantičara, koji su još bili ohrabreni i njegovim druženjem s Kandinskim, umetnik na svojim slikama prikazuje žudnju čovečanstva da se vrati u stanje sklada sa svemirom – što je središnja ideja teozofije Rudolfa Štajnera. Mark je, takođe, razradio lični simbolizam boja kakav je onaj Van Gogov, koji ga je nadahnjivao u ranom razdoblju rada (vidi str. 757). Napisao je: „Plavo je snažan i duhovni muški princip. Žuto je ženski princip, nežan, spokojan, čulni. Crveno je materija, gruba i teška." ali je tek orfizam Robera Delonea (vidi str. 793), s kojim se sprijateljio 1912. godine, pokazao Marku sve mogućnosti boje u izražavanju mističnih verovanja. Kasnije iste godine futurizam mu je pomogao da stvorivši ritmove koji oponašaju one svemirske dočara dinamičnost prirode, ili je barem on tako mislio. U *Sudbini životinja* (slika 1031) Markova pesnička vizija dostigla je apokaliptičnu snagu. S kristalnim oblicima koji prodiru jedni u druge, a izgledaju poput mnoštva krhotina i komadića stakla, slika još više zastrašuje nego Stabsov *Lav koji napada konja* (slika 848), jer dočarava sile mraka koje vladaju tim nerazumnim životinjama. Ovde je umetnik dostigao samu granicu one „više" simbolične stvarnosti. Godinu dana kasnije gotovo je sasvim napustio figurativnost zamenivši je ništa manje avangardnim apstraktnim



1032. Marsden Hartli. *Portret nemačkog oficira.* 1914. Ulje na platnu, 173 x 104 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork Kolekcija Alfreda Stiglica 1949.

stilom nego što je onaj Vasilija Kandinskog. Ubrzo, međutim, Mark će biti regrutovan i pozvan u rat, u kom će izgubiti život.

HARTLI. Amerikanci su se upoznavali s fovistima na izložbama od 1908. godine nadalje. Posle ključne Izložbe Armori (Armory show) 1913. godine, kojom je Njujorku predstavljena najnovija evropska umetnost, interesovanje za nemačke ekspresioniste sve je više raslo (vidi str. 783). Pogonska snaga modernističkog pokreta u Sjedinjenim Američkim Državama bio je fotograf Alfred Stiglic (vidi str. 898), koji je gotovo potpuno sam potpomagao mnoge utemeljivače. Za njega moderno je značilo apstraktno, i ideje koje su s tim povezane. Među najznačajnijim delima Stiglicove grupe bila su platna koja je naslikao Marsden Hartli u Minhenu u prvim ratnim godinama, a pod neposrednim uticajem Kandinskog. *Portret nemačkog oficira* (slika 1032) pravo je remek-delo oblikovanja iz 1914. godine, kada je Hartli bio pozvan da izlaže s grupom *Plavi jahač*. Već je bio upoznao futurizam i više sporednih grana kubizma (vidi str. 794), što mu je pomoglo da smiri prejake napone površina kakve nalazimo na platnima Kandinskog. Simbolični portret usmeren je protiv militarizma s kojim se susretao svuda po Nemačkoj. On uključuje medalje, epolete, malteški krst i druge pojedinosti s tadašnje oficirske uniforme.

APSTRAKTNA UMETNOST

Druga glavna struja modernog izraza jeste apstraktna umetnost. Kad smo raspravljali o Kandinskom, rekli smo da taj izraz obično označava proces (ili rezultat) analize i pojednostavljenja posmatrane stvarnosti u geometrijska tela. Reč apstraktan (lat. abs-trahere) doslovno znači „odvući", „odvojiti". U stvari, apstrakcija počiva u stvaranju svakog umetničkog dela, bez obzira na to da li je umetnik toga svestan ili nije, jer portret, na primer, ma koliko se umetnik upinjao da mu udahne vernost, nikad ne može biti savršena kopija. Svest o tome nije postojala sve do rane renesanse, kad su umetnici prvi put raščlanili prirodne oblike i povezali ih s geometrijskim telima (vidi str. 432). Sezan i Sera obnovili su taj pristup i dalje ga istražili. Oni su neposredni prethodnici pokreta apstrakcije u umetnosti dvadesetog veka. Razlika je u tome što je, po rečima jednog kritičara, za ove poslednje apstrakcija i polazište i cilj, a ne samo suptilno sredstvo redukcije. Apstrakcija je najdosledni je specifično obeležje modernog slikarstva koje je imalo odjeka čak i kod najglasnijih protivnika modernizma.

PIKASOVE GOSPOĐICE IZ AVINJONA. Bez Pabla Pikasa teško je zamisliti nastanak moderne umetnosti. Oko 1905. godine, podstaknut fovistima i retrospektivama velikih postimpresionista, on je pomalo napuštao setni lirizam svoje Plave faze (vidi sliku 991) i zamenio ga snažnijim stilom. Kao i Matis oduševljavao se Gogenom i Sezanom, ali je na te majstore gledao sasvim drugačijim očima. Godine 1907. naslikao je svoj pandan Matisovoj *Radosti življenja*, monumentalno platno koje je bilo tako izazovno da je prevazilazilo čak i Matisa (slika 1033). Naziv slike, *Gospođice iz Avinjona*, ne odnosi se na istoimeni grad, nego na ulicu Avinjon u ozloglašenom delu Barselone. Kad je Pikaso započeo sliku, to je trebalo da bude prizor iskušenja u bordelu, ali rezultat je jednostavno bila kompozicija s pet aktova i mrtvom prirodom. Matisove uopštene figure u *Radosti življenja* (vidi sliku 1021) u poređenju s Pikasovom divljom agresivnošću deluju krajnje bezazleno.

Tri figure na levoj strani izlomljena su izobličenja klasičnih figura, ali sa žestoko izlomljenim linijama, dok tela drugih dveju figura imaju sva varvarska obeležja primitivne umetnosti. Sledeći Gogena, fovisti su otkrili estetsku privlačnost afričke i okeanijske skulpture, pa su s tom građom upoznali i Pikasa. Ali Pikaso je primitivnu umetnost upotrebio umesto „bojnog ovna" protiv utvrđene ideje lepote. Tu se ne poriču samo proporcije ljudskog tela nego i njegova organska celina i povezanost, tako da platno (kako je to adekvatno opisao jedan kritičar) „liči na bojno polje puno polomljenog stakla".

Pikaso je, dakle, mnogo toga srušio. Ali šta je time dobio? Kad se oporavimo od početnog šoka, ubrzo uvi-



1033. Pablo Pikaso. *Gospođice iz Avinjona*. 1907. Ulje na platnu, 2,44 x 2,34 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Stečeno na osnovu testamenta Lili P. Blis

Muzika pre Prvog svetskog rata

Ako je ijedan događaj najavio muziku dvadesetog veka, bio je to balet *Posvećenje proleća* (1913) ruskog kompozitora Igora Stravinskog (1882–1971), poslednja od kompozicija koje je između 1910. i 1913. godine naručio impresario Sergej Djagiljev za svoj Ruski balet (vidi posebnu str. 795).

Dok je bio učenik ruskog nacionalnog kompozitora Nikolaja Rimskog Korsakova (1844–1908) u Petrogradu, Stravinski je već pokazao neverovatan dar za melodije u stilu ruske tradicije kao i izvanredan smisao za ritam. To se jasno pokazalo u njegova prva dva baleta, *Žar-ptici* i *Petruški*, koji su zbog svoje egzotičnosti bili senzacija u Parizu. Originalnost i erotizam *Posvećenja proleća* izazvali su nerede na premijeri baleta, iako ima nagoveštaja da su bili inscenirani. Stravinski je u muzici bio pandan Pikasu u slikarstvu. U stvari, *Posvećenje* se po svom efektu i uticaju može uporediti sa slikom *Gospođice iz Avinjona* (slika 1033). Kao i Pikaso, Stravinski se posle 1920. godine okrenuo klasicizmu. I najzad, krajem svog dugog života, prihvatio je serijalnu muziku Arnolda Šenberga.

Kao što je likovna umetnost dvadesetog veka vrlo rano bila obeležena apstrakcijom, tako je i muzika tog razdoblja obeležena atonalnošću, odbacivanjem dijatonskih dur i mol-lestvica, odbacivanjem harmonijskih pravila uopšte, a posebno važnosti tonike (prvog tona lestvice u kojoj je neko muzičko delo napisano/vidi tekst u okviru, str. 624/). Još od 1550. godine evropska muzika imala je svoje ishodište u tonici kojoj se melodija uvek vraćala. Ali harmonijska pravila i temperovana lestvica (vidi str. 624) ne zahtevaju to često vraćanje na toniku – a to je iskoristio određeni broj nemačkih kompozitora, u prvom redu Vagner. Bilo je gotovo neizbežno da upravo jedan zakasneli romantičar najzad raskine s tonalnošću, tj. ukine važnost tonike.

Taj poslednji korak učinio je Arnold Šenberg (1874–1951). Preosetljivost njegovih ranih kompozicija, kao i Malerovih, podseća nekad na neurotični svet koji je istraživao Zigmund Frojd, preteča moderne psihologije. Njegova *Ozarena noć* (1899) poseduje čulnost čuvenog dueta *Ljubavi i smrti* iz Vagnerove opere *Tristan i Izolda*. Šenberg, koji je po svojim sklonostima bio ekspresionista, kasnije je postao prijatelj Kandinskog, a i sam je bio vešt slikar. No Šenberg je gotovo odmah krenuo prema potpunoj atonalnosti. Godine 1912. učinio je još jedan korak time što je napustio visine u uobičajenom pevanju u korist „govornog glasa” (u nemačkom: *Sprecstimme*). Šenberg je, međutim, i dalje primenjivao druge tradicionalne tehnike komponovanja koje je ugrađivao u vrlo složene kompozicije. Na kraju je, 1923. godine, iskoračio još dalje kad je komponovao svoja prva dela „serijalne” muzike zasnovane na takozvanom dvanaesttonskom nizu, pri čemu se koristio onim istim sredstvima kojima je već neko vreme radio. Svaki niz upotrebi sve tonove temperovane lestvice samo jedanput, sa izuzetkom nekoliko „slobodnih” tonova koji se ne pokoravaju nizu. Rezultat je samostalno muzičko carstvo koje znači konačno odbacivanje tonalnosti. Podvrgavanjem raznim tehnikama modifikovanja i proširivanja (uključujući niz tonova sviranih unazad, inverzije i transpozicije), niz može da stvori opsežnu kompoziciju, a da se ne ponovi nijedan tonski niz. Serijalni princip bio je sredstvo organizovanja Šenbergovih kompozicija, pa ako su drugi i proširili njegova načela, on je uvek naglašavao ličnu prirodu svog dela, koje nije bilo manje individualno od dela njegovih



Pablo Pikaso. *Portret Igora Stravinskog*. 1920. Olovka na papiru, 62 x 48,5 cm. Pikasov muzej, Pariz

đamo da je rušenje bilo metodično. Sve – likovi kao i pozadina – razlomljeno je u uglaste klinove i fasete, koji nisu plitki već su osenčeni, tako da sugerišu i izvesnu trodimenzionalnost. Nismo uvek sigurni da li su izdubljeni ili su ispupčeni; neki izgledaju kao komadići zamrznutog prostora, neki kao fragmenti providnih tela. Predstavljaju jedinstvenu materiju koja nameće novu celovitost i kontinuitet čitavom platnu. *Gospođice*, kao i *Radost življenja*, ne možemo iščitavati kao sliku spoljnog sveta. To je sasvim zaseban svet, analogan svetu prirode, ali sazdan na osnovu drugačijih principa. Pikasov revolucionarni „građevinski materijal”, sastavljen od praznina i ispunjenog prostora, teško je tačno opisati. Prvi kritičari, koji su uočili jedino da preovladavaju oštre ivice i uglovi, nazvali su novi stil kubizmom.

Analitički kubizam

U prvi mah može izgledati neverovatno da *Gospođice* ma šta duguju Sezanu. Međutim, Pikaso je vrlo pažljivo proučavao Sezanovo pozno delo (na primer, sliku 971) i u njegovoj obradi zapremine i prostora otkrio providne konstruktivne elemente od kojih je izveo višestrane geometrijske oblike

savremenika. U srcu je uvek ostao ekspresionista. Njegova kompozicija *Preživeli iz Varšave* (1948), delo napisano pošto je kompozitor pobegao iz Austrije i, kao i Stravinski, nastanio se u Kaliforniji, prikazuje s gotovo nepodnošljivim bolom košmar holokausta.

Uprkos tome što njegova muzika postavlja vrlo velike zahteve pred izvođača jednako kao i pred slušaoca, Šenberg je ipak uspeo da privuče talentovane učenike čim se nastanio u Beču 1903. godine. Glavni među njima bio je Anton Vebern (1883–1945), koji je, kao i Gustav Maler pre njega, za života bio poznatiji kao dirigent. Vebernove zrele kompozicije, sve malog formata, bile su čudo strogosti, sažetosti i čistote. Više od decenije njegova muzika je zadržala u sebi neke vidove Šenbergovog ekspresionizma i tako postala suprotnost preteranoj osetljivosti njegovog prijatelja slikara Oskara Kokoške. Serijalna muzika u početku je slabo uticala na njegov stil: ona je, kao i za Šenberga, bila samo prikladno sredstvo smislenijeg organizovanja muzike. Ali postepeno Vebern je počeo da primenjuje njena načela na druge oblike muzike, a ne samo na tonske nizove. Dobar deo Vebernove muzike sastoji se od pesama i koralne muzike u kojoj se ljudski glas koristi kao svaki drugi instrument, jer je on bio privržen svom sistemu nizova koliko i Bah kontrapunktu. U početku su se Vebernovi književni izvori slabo razlikovali od Malerovih, ali se može smatrati da je njegova jedra atonalnost protivotrov za visoku retoriku ciklusa pesama njegovog prethodnika, kakav je *Dečakov čarobni rog*. Uprkos serijalnoj tehnici, Vebernove kasnije pesme stvorile su zaista odgovarajuću atmosferu za mističke poeme njegove prijateljice Hildegard Jone.

Glavni doprinos Albana Berga (1885–1935), drugog Šenbergovog važnog učenika, jeste ekspresionistička opera *Vojcek* (1923), komponovana prema drami Georga Bihnera i nedovršena *Lulu* (1935), prema dvema dramama Franka Vedekinda iz 1895. godine. Obe su emotivno potresna istraživanja tamne strane ljudskog življenja u svetu zla koje ne jenjava: Vojcek postaje zastrašujući simbol modernog čoveka savladanog silama koje ne može da shvati i koje ga na kraju uništavaju, dok *Lulu* opisuje propadanje glavne junakinje u prostituciji i njeno ubistvo od ruke Džeka Trboseka kao tragičnu metaforu za neobuzdanu požudu i škrtost savremenog društva. U Bergovim kompozicijama za glas još uvek osluškujemo tragove vagnerovske opere, koja je ovde izgubila svoje mitske spoljašnje ukrase i ostavlja nam uznemirujuću, ali uvek prisutnu, viziju života u dvadesetom veku.



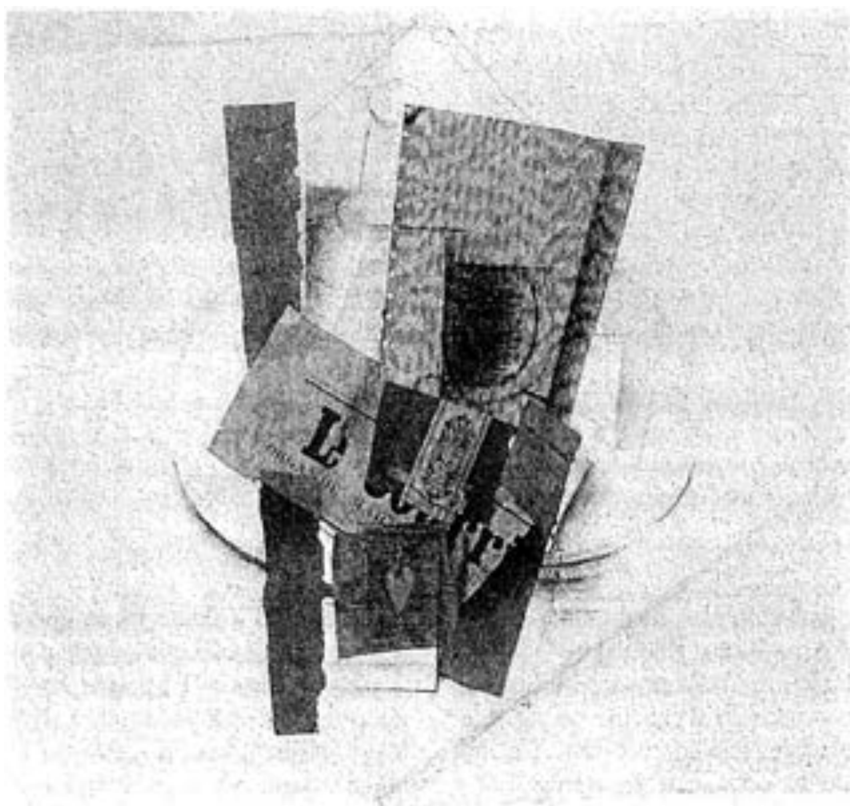
1034. Pablo Pikaso. *Portret Ambroaza Volara*. 1910. Ulje na platnu, 92 x 65 cm. Puškinov državni muzej likovnih umetnosti, Moskva

analitičkog (ili fasetnog) kubizma. Veza među njima postaje jasnija na *Portretu Ambroaza Volara* (slika 1034) – jednog od vodećih izdavača grafika i trgovaca umetničkim delima tog doba – koji je Pikaso naslikao tri godine kasnije. Elementi su postali sitni i precizni i više liče na prizme, a platno poseduje ravnotežu i rafiniranost sasvim zrelog stila.

Kontrasti boje i teksture, tako izraženi u *Gospođicama*, sad su svedeni na najmanju meru; prigušeni tonalitet slike bliži se monohromiji da se ne bi takmičio s kompozicijom. Struktura je postala tako složena i sistematična da bi izgledala potpuno cerebralna kad lice čoveka koji sedi, sastavljeno od prizmi, ne bi izranjalo iz slike s takvom dramatičnom snagom. Ovo je, u stvari, isto tako impozantan portret kakav je bio Engrov *Luj Berten* (slika 871), portret koji potpuno izražava snagu ličnosti svog složenog modela. Nema traga „varvarskim" izobličenjima koja nalazimo u *Gospođicama*; ona su već odigrala svoju ulogu. Kubizam je postao apstraktan stil u pravom zapadnjačkom smislu reči, ali njegova udaljenost od opažajne stvarnosti nije se bitno povećala. Možda se Pikaso igra žmurke s prirodom, ali još uvek mu je potreban vidljivi svet da probudi njegovu stvaralačku snagu. Carstvo bespredmetnog neće ga privlačiti – ni tada ni kasnije.



1035. Pablo Pikaso. *Mrtva priroda s trskom za stolice.* 1912.
Kolaž. Voštano platno i lepljeni papir koji imitira slamu za stolice na platnu, 26,7 x 35 cm. Pikasov muzej, Pariz



1036. Žorž Brak. *Novine, flaša i paket duvana (Pošta).* 1914.
Drveni ugalj, gvaš, olovka, mastilo i kolaž lepljenog papira na kartonu, 52,4 x 63,5 cm. Filadelfijski umetnički muzej
Kolekcija A. E. Galatina

Sintetički kubizam

Do 1910. godine kubizam se već afirmisao kao alternativa fovizmu, a Pikasu su se pridružili mnogi umetnici, na primer Žorž Brak (1882–1963), s kojim je tako prisno sarađivao da je teško razdvojiti njihove radove iz tog razdoblja. Obojica su (nije jasno kome pripada glavna zasluga) otpočela iduću fazu kubizma, još smeliju nego što je bila ona prva. Obično se naziva sintetičkim kubizmom, jer ponovo okuplja raspršene oblike, ali se naziva i kolažnim kubizmom, po francuskoj reči koja označava lepljeni papir (*collage*), jer je upravo ta tehnika zacrtala početak stila. Pratimo ga na Pikasovoj slici *Mrtva priroda s trskom za stolice* iz 1912. godine (slika 1035). Veći deo slike sastoji se od nama već poznatih delića, osim slova: ona su i inače apstraktni znakovi, pa ih nije moguće pretvoriti u prizmatične oblike. Ispod mrtve prirode izviruje komadić imitacije trske za stolice nalepljene na platno, a cela je slika uokvirena komadom kanapa. Ovo unošenje stranih materijala postiže vrlo jak efekat: čini se kao da apstraktna mrtva priroda počiva na stvarnoj podlozi (trska za stolice) kao na nekom poslužavniku, a stvarnost tog poslužavnika još više naglašava kanap.

Sledeće godine Pikaso i Brak slikali su mrtve prirode sastavljene isključivo od isečenih i nalepljenih komadića različitog materijala, sa samo nekoliko linija dodatih da bi se dovršio crtež. Na Brakovoj slici *Pošta* (slika 1036) prepoznajemo komadiće vlakna s imitacijom drvenih vlakana, deo duvanske ambalaže s markom koja se ističe na površini, polovinu zaglavlja nekih novina, parče novinskog papira uobličeno u kartu za igranje (herc as). Zašto je Pikasu i Braku odjednom sadržaj kante za smeće postao draži od četkice i boje? Istražujući novu ideju slike-kao-poslužavnika na kojem se „poslužuje" mrtva priroda, odlučili su da je najbolje da na poslužavnik stave prave predmete. Sastavni delovi kolaža imaju u stvari dvostruku ulogu. Oni su najpre dobili oblik, potom su složeni, zatim iscrtani i oslikani, čime su dobili figurativno značenje, ali istovremeno zadržavaju prvobitni identitet kao komadi materijala i ostaju strani elementi unutar umetničkog dela. Njihova uloga je da budu deo slike (da prikazuju – reprezentativna funkcija), ali isto tako i da budu ono što jesu (da predstavljaju same sebe – prezentativna funkcija). U ovoj drugoj ulozi oni kolažu daju samodovoljnost koju ne može imati nijedna slika analitičkog kubizma. Poslužavnik je sada samostalno područje, odvojeno od fizičkog sveta. Za razliku od slike, on ne može pokazati više od onoga što je na njemu.

Razlike između dva razdoblja kubizma mogu se definisati i prostorom slike. Analitički kubizam zadržava određenu dubinu, pa slikana površina deluje kao prozor kroz koji ipak opažamo ostatke prostora s renesansnom perspektivom. Iako rastavljen pa ponovo složen, taj prostor leži izvan ravni slike i nema strogih granica. Možda čak sadrži predmete sakrivene od našeg pogleda. Nasuprot tome, u sintetičkom kubizmu prostor slike leži ispred ravni „poslužavnika". Prostor se ne stvara iluzionističkim sredstvima, kao što su modelovanje i perspektivno skraćenje, već preklapanjem slojeva nalepljenih materijala. Celovitost tog prostora bez perspektive ne narušava se kad se, kao na slici *Pošta*, prividna debljina građe i njihova međusobna razmaknutost donekle povećavaju mestimičnim senčenjem. Sintetički kubizam pruža bitno novu koncepciju prostora, prvu takve vrste posle Mazača. To je u stvari međaš u istoriji slikarstva.

Ubrzo su Pikaso i Brak zaključili da svoj novi slikarski prostor mogu zadržati i bez upotrebe lepljenog materijala. Trebalo je samo da slikaju kao da prave kolaž. Prvi svetski rat prekinuće njihovu saradnju i dalji razvoj sintetičkog kubizma, koji je u narednoj deceniji doživeo vrhunac.



1037. Rober Delone. *Istovremene suprotnosti: Sunce i Mesec*. 1913. Ulje na platnu, prečnik 134,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Fond supruge Sajmona Gugenhajma

Orfizam

DELONE. Pikasov i Brakov kubizam malo je pažnje poklanjao boji, pa su se na kraju tog problema prihvatili Rober Delone (1885–1941) i njegova supruga Sonja Delone-Terk (1885–1979). Oni su razvili potpuno apstraktni stil koji je pesnik Apoliner (1880–1918), glavni teoretičar pokreta, nazvao orfizmom, po mitskom sviraču Orfeju. Sledeći zamisli Ševreja, Seraa i Gogena, oni su pokušavali da stvore čistu harmoniju boja, nezavisnu od prirode kao muzika. Krajem 1912. godine Delone je počeo da slika svoju seriju *Istovremenih suprotnosti* (slika 1037), na kojima je trebalo da uskovitlani pokret boja nagoveštava ritmove što pulsiraju u svemiru. Ideja je bila u vazduhu: gotovo istovremeno Čeh František Kupka (1871–1957), radeći samostalno u Parizu, došao je do istog rešenja. Ubrzo su ga preuzeli Amerikanci Stanton Makdonald Rajt (1890–1973) i Morgan Rasel (1886–1953), koji su takođe delovali u Parizu, i koji su svom pokretu nadenuli ime sinhronizam. Orfizam je bio kratkog veka. Deloneovi su uspeli da taj



1038. Umberto Bočoni. *Dinamizam bicikliste.* 1913.
Ulje na platnu, 70 x 95 cm. Kolekcija Đanija Matiolija, Milano

bespredmetni stil održe u životu samo nekoliko godina, a onda su se i sami posvetili futurizmu. Ipak, pokret se pokazao vrlo važnim. Među njegove rane članove ubrajaju se Marsel Dišan i njegov brat Remon Dišan-Vijon. Osim na Franca Marka, ovaj stil je delovao i na Fernana Ležea, Marka Šagala, pa čak i na Paula Klea.

Futurizam

Kubizam, kako su ga u početku zamislili Pikaso i Brak, bio je formalna disciplina skladne ravnoteže, primenjena na uobičajene teme slikarstva: na mrtvu prirodu, portret i akt. Drugi su pak slikari u novom stilu uočavali poseban smisao za geometrijsku preciznost svojstvenu tehnici, koja ga je činila izvrsno prilagođenim dinamici modernog života. Dobar primer tog shvatanja je kratkotrajni futuristički pokret u Italiji. Njegovi sledbenici, predvođeni pesnikom Filipom Tomazom Marinetijem, između 1909. i 1910. godine, objavili su seriju manifesta kojima energično odbacuju prošlost i uzdižu lepotu mašine. (Vidi Primarne izvore, br. 100, str. 942–943.)

BOČONI. U početku su primenjivali tehnike koje su se razvile posle postimpresionizma da bi oslikali rast industrijskog društva, ali to su bile u stvari statične kompozicije, još uvek zavisne od figurativnih elemenata. Usvojivši simultane vizure analitičkog kubizma, najoriginalniji od tih slikara, Umberto Bočoni (1882–1916), uspeo je da na slici *Dinamizam bicikliste* (slika 1038) izrazi snagu besomučne vožnje kroz vreme i prostor mnogo rečitije nego da je stvarno naslikao ljudsku figuru u duhu tradicionalne umetnosti u jednom trenutku radnje, i smeštenu u jedan prostor. U fleksibilnom rečniku kubizma Bočoni je pronašao sredstvo da izrazi novo poimanje vremena, prostora i energije karakteristično za dvadeseti vek, ono koje je Albert Ajnštajn definisao u svojoj teoriji relativiteta još 1905. godine. Bočoni pored toga omogućuje da se nasluti jedinstveni kvalitet modernog načina doživljavanja. U svom pulsirajućem pokretu, biciklista je postao produžetak okolnog prostora od kojeg ga je nemoguće odvojiti.

Kubofuturizam

Kao što i samo ime govori, kubofuturizam, nastao u Rusiji nekoliko godina pre Prvog svetskog rata, kao rezultat bliskih dodira s vodećim evropskim umetničkim centrima, preuzeo je stil od Pikasa, a svoju teoriju zasnovao je na futurističkim raspravama. Ruski futuristi u prvom redu bili su modernisti. Oni su oduševljeno dočekali industriju koja se u Rusiji naglo širila, i smatrali su je temeljom novog društva i sredstvom ovladavanja prirodom, tim starim neprijateljem Rusije. Za razliku od italijanskih futurista, Rusi su retko slavili mašinu, a još su je manje slavili kao sredstvo za ratovanje.

U samom središtu kubofuturističkog razmišljanja bila je ideja *zauma,* za koji ne postoji odgovarajući prevod. Reč *zaum* skovali su ruski pesnici za govor koji je s one strane smisla (za razliku od dadaističkog besmislenog jezika; vidi str. 806), a zasniva se na novim jezičkim oblicima i sintaksi. Teorijski, svako bi trebalo da razume *zaum,* jer se smatra da je značenje sadržano u osnovnim glasovima i oblicima govora. Primenjen na slikarstvo, *zaum* je umetniku pružao potpunu slobodu da ponovo definiše stil i sadržaj umetnosti. Površina slike smatra se jedinim izvorom značenja koje svojim izgledom sugeriše. Tema umetničkog dela sada su vizuelni elementi i njihov raspored. Ali kako se kubofuturizam bavi sredstvima, a ne ciljevima, on nije uspeo da pruži stvarne sadržaje koje nalazimo u modernizmu. Iako su kubofuturisti bili važniji kao teoretičari nego kao umetnici, oni su ipak bili odskočna daska za buduće likovne pokrete u Rusiji.

Novi svet koji su ruski modernisti zamislili doveo je do velike promene u ulogama muškarca i žene: u Rusiji, u umetnosti, žene su se tada izjednačile s muškarcima i pos-

Najsmelije pozorište pre Prvog svetskog rata nalazimo u Rusiji, a ono je utiralo put još radikalnijem eksperimentisanju posle Revolucije iz 1917. godine. Najpoznatiji ruski reformator uopšte, bio je Konstantin Stanislavski (1863–1938) koji je zajedno s Vladimirom Nemirovičem Dančenkom bio suosnivač Moskovskog umetničkog pozorišta (MHAT). Njegovo nasleđe karakteriše nedostatak izvornih tekstova, ali je zato on sam pridavao ogromnu važnost glumcima, mada nije prihvatao načelo postojanja „zvezda". Iako nije pripadao realistima, Stanislavski je uporno zahtevao ozbiljno vežbanje tela, glasa i duha zasnovano na dubokom razumevanju scenske umetnosti, stvarnosti i same drame, da bi radnja mogla da se odvija prirodno i uverljivo. Teorije Stanislavskog kasnije su se primenjivale u Americi pod nazivom „gluma po metodu" (vidi str. 825).

Ključna figura ranog ruskog modernizma bio je Vsevolod Mejerhold (1874–1940), koji je smatrao da je reditelj glavna kreativna snaga u pozorištu. Radio je u svim ruskim avangardnim pozorištima, uključujući i Moskovsko umetničko pozorište Stanislavskog. Ni u jednom od njih, međutim, nije se dugo zadržao, jer su ga smatrali previše smelim. On je, na primer, uklonio pozorišnu zavesu i svoje je predstave postavljao u simboličnu inscenaciju; čak i na praznu pozornicu. Aleksandar Tajirov (1885–1950) zauzeo je stav negde na sredini: kao Stanislavski, i on je naglašavao važnost glumca, ali je Mejerholda sledio u viđenju drame kao polazne tačke rediteljevog stvaralaštva. Istovremeno je zastupao stanovište da između umetnosti i života ne postoji veza, i da je umetnost slična ritualnim plesovima u antičkim hramovima. Obredni efekat njegovih predstava, koje su naglašavale jedinstvo reči, muzike i igre, bio je blizak klasičnom grčkom pozorištu. Na suprotnom kraju spektra nalazio se isti takav novator, Nikolaj Jevrejinov (1879–1953), čije su „monodrame", poput *Pozorišta duše* (1912), nastojale da publiku dovedu do većeg razumevanja, posežući za sredstvima koja pruža urođeni smisao za dramatizaciju, što ljude navodi da tragaju za višom realnošću.

Rusi su snažno uticali na francusko pozorište. Prvi je taj uticaj ostvario Sergej Djagiljev (1872–1929), čija je publikacija *Svet umetnosti* podsticala simbolističku likovnu umetnost, književnost i pozorište. Baletska trupa koju je 1909. godine odveo u Pariz doživela je takav uspeh da je Djagiljev osnovao Ruski balet koji je uključivao velikog plesača Vasilija Nurejeva (1880–1942), koreografiju Mihajla Fokina (1880 –1942), muziku Igora Stravinskog i njegovog učitelja Nikolaja Rimskog Korsakova, i scenografiju Aleksandra Benoa (1870–1960) i Leona Baksta (1866–1924). Početak Ruske revolucije trupu je zatekao u Parizu, gde je i ostala, i kao scenografe i kostimografe kasnije uključila Pikasa, Braka i De Kirika kao i neke druge umetnike.

Pod ruskim uticajem, Žak Ruš (1862–1957) 1910. godine pokrenuo je časopis *Moderno pozorište*, u isto vreme kad je osnovano Pozorište umetnosti. Njegove zamisli urodile su plodom u pariskoj Operi, gde je četiri godine kasnije postavljen za upravnika i gde je ostao sve do 1936. Upravo u Pozorištu umetnosti počeo je da radi Žak Kopo (1879–1949), vodeća ličnost francuskog pozorišta između dva rata koji je smatrao, nasuprot Mejerholdu, da je jedino glumac bitan, a da je glavna dužnost reditelja da tekst verno prevede u „poeziju pozorišta". Dok je Ruš mislio pre svega u vizuelnim kategorijama, Kopo se zalagao za povratak praznoj pozornici.

Uprkos svojoj inventivnosti, pozorište s početka dvadesetog veka nije donelo mnogo novih drama, kad je o pisanju reč. Glavni podsticaj pisanju drama došao je iz Irske. Irska nacionalna pozorišna družina, poznatija kao pozorište Abi nazvana tako prema mestu na kome je bila smeštena posle 1904. godine, prikazivala je drame irske orijentacije. Najpoznatiji autori dramskih tekstova bili su pesnik Vilijam Batler Jejts (1865–1939), Ledi Ogasta Gregori (1863–1935) i Džon Sing (1871–1909). Jejtsovi rani radovi proizašli su iz dela francuskih simbolista koje je upoznao u Parizu. Njegova glavna preokupacija bila je da obnovi važnost pisanja za pozorište; zato je njegov poetsko-mitski pristup bio suprotan onom Ledi Gregori, čiji je stil bio porodično-realistički. Jejts je bio zaslužan što se Sing vratio iz Pariza i počeo da piše o životu irskih seljaka. Sing je uspešno spojio najbolja obeležja Jejtsa i Ledi Gregori u dve najlepše drame koje je ikad pozorište Abi postavilo: u *Jahačima prema moru* (1904) i u *Plejboju zapadnog sveta* (1907). Sing je bio neustrašiv u pristupu spornim temama na koje je gledao na način suprotan od utvrđenih stavova – *Plejboj* je izazivao nerede gde god su ga igrali – ali je prava tajna njegovog uspeha bio jedinstveni poetsko-prozni oblik.

U Engleskoj je najpoznatiji teoretičar bio reditelj i scenograf Edvard Gordon Krejg (1872–1966), sin Elen Teri i Edvarda Gudvina, čija su razmišljanja postala oslonac mnogih ključnih zamisli u modernom pristupu rediteljskom radu. Kao i Mejerhold, i Krejg je smatrao da je reditelj umetnik koji stvara pozorište kao umetničko delo, nezavisno od same drame, a uz pomoć svetla i jednostavno islikanih kulisa. Ali niko nije imao uticaj kao Maks Rajnhart (1873–1943), koji je na mestu upravnika Nemačkog pozorišta u Berlinu nasledio Bramsa. On je shvatio da svaka drama zahteva drugačiji pristup i da se ne treba strogo držati samo jednog sistema. Umesto uobičajenih rešenja, zahtevao je od reditelja da u tesnoj saradnji s glumcima i scenografima uvek iznova promišlja i nadgleda svaku pojedinost predstave koja se priprema.



1039. Ljubov Popova. *Putnik*. 1915.
Ulje na platnu, 142,1 x 105,4 cm. Umetnička zadužbina Nortona Sajmona, Pasadena, Kalifornija

tale im ravnopravne u meri u kojoj će u Evropi i Americi biti tek mnogo kasnije. Najbolja slikarka grupe bila je Ljubov Popova (1889–1924), koja je 1912. studirala u Parizu, a 1914. posetila Italiju. Platno *Putnik* (slika 1039) pokazuje spoj kubizma i futurizma kojima je bila inspirisana u inostranstvu. Odnos prema formi u suštini je kubistički, ali slika izražava i futurističku zaokupljenost dinamikom pokreta u vremenu i prostoru. Kovitlac komadića slike odaje utisak predmeta sagledanih u brzom sledu. Snažno prožimanje oblika s okolinom, po celoj površini, preti da sliku proširi na čitav okolni prostor. Istovremeno, sigurno modelovanje prikiva pogled na površinu i daje joj reljefnost koja je još povećana naglašenom teksturom.

Suprematizam

Prvi potpuno ruski pokret dvadesetog veka bio je suprematizam. U jednom od najvećih skokova simboličke i prostorne imaginacije u istoriji likovnih umetnosti Kazimir Maljevič (1878–1935) izumeo je *Crni kvadrat* koji vidimo na slici 1040. Kako je moguće da ova prividno jednostavna slika može da ima takvo značenje? Svođenjem umetnosti na samo nekoliko elemenata – jednostavan oblik ponovljen u dva tona i pričvršćen na površinu slike – Maljevič je još radikalnije od svojih prethodnika naglasio da je slika – slika. Istovremeno ju je preobrazio u sažeti simbol s više slojeva značenja i time uneo sadržaj koji je kubofuturistima nedostajao. Maljevič je dobio ideju za stvaranje *Crnog kvadrata* 1913. godine, dok je radio na projektu za operu *Pobeda nad suncem* (muziku je komponovao kompozitor slikar Mihail Matjušin, na libreto pesnika-slikara Alekseja Kručoniha). Ta predstava bila je plod jedne od najznačajnijih umetničkih saradnji u novije doba. U kontekstu opere crni kvadrat predstavlja pomračenje sunca zapadnog slikarstva i svega što se na njemu zasniva. Umetničko delo može se posmatrati i kao pobeda novog poretka nad starim, pobeda Istoka nad Zapadom, čovečanstva nad prirodom, ideje nad materijom. *Crni kvadrat* (koji nije čak ni pravi pravougaonik) imao je namenu moderne ikone. On je odbacio tradicionalno hrišćansko trojstvo i simbolizuje „vrhovnu” stvarnost, jer je geometrija sama po sebi nezavisna apstrakcija; odatle je pokret dobio ime suprematizam.

Po Maljeviču, suprematizam je i filozofski sistem boja izgrađen u vremenu i prostoru. Njegov prostor je intuitivan, on ima i naučni i mistički prizvuk. Ravna površina zamenjuje obim, dubinu i perspektivu kao sredstva definisanja prostora. Svaka stranica i svaka tačka predstavljaju jednu od tri dimenzije (visina, dužina, dubina), dok četvrta strana predstavlja četvrtu dimenziju, a to je vreme. Kao i sam svemir, crna površina bila bi beskrajna kad ne bi bila omeđena spoljašnjom granicom, belim krajem i oblikom platna. Zato *Crni kvadrat* znači prvu zadovoljavajuću definiciju – kako vizuelnu tako i konceptualnu – vremena i prostora u modernoj umetnosti. Poput Ajnštajnove formule iz teorije relativiteta $E=mc^2$, ona poseduje jednostavnu eleganciju koja protivreči ideji da je potreban velik napor da se sintetiše složeni niz ideja i da se one svedu na osnovne zakone. Kad se prvi put pojavio, suprematizam je na ruske umetnike uticao jednako snažno kao što je Ajnštajnova teorija uticala na naučnike: ona je otkrila dotad neviđen svet, svet koji je van svake sumnje bio moderan. Veza između umetnosti i nauke mnogo je prisnija nego što mislimo, jer – uprkos razlikama u pristupu – njih povezuje mašta: čak se i ključno rešenje u teoriji relativiteta Ajnštajnu javilo u obliku vizuelne predstave.

Kasnije je Maljevič iskosio svoje kvadrate i još više pojednostavio svoje slike tragajući za vrhunskim umetničkim delom. Vrhunac njegovih napora jeste *Suprematistička kompozicija belo na belom* (slika 1041), njegova najpoznatija kompozicija, koja umetnost svodi na najmanji broj elemenata. U iskušenju smo da tu radikalnu krajnost nazovemo *reductio ad absurdum*. Oblici stvoreni dvema sasvim finim nijansama belog sadrže indikativnu čistoću koja čak i *Crni kvadrat* čini nepotrebno složenim.

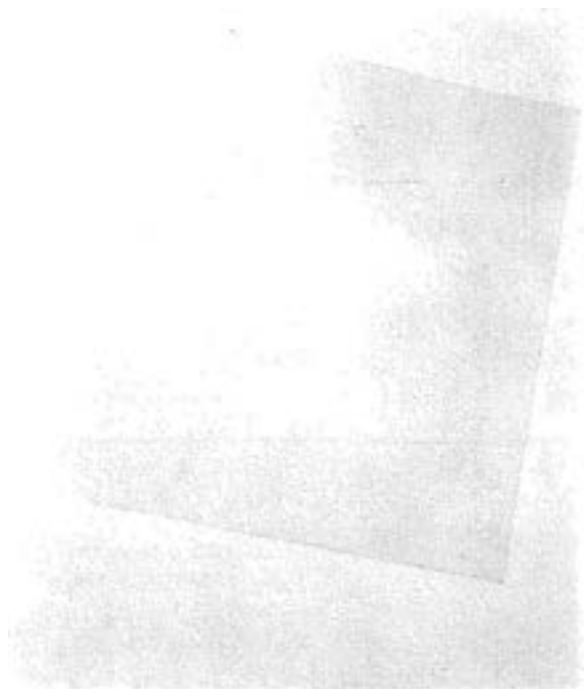
Do početka dvadesetih godina suprematizam je već bio na zalasku. Njegovi sledbenici, čije je delo odražavalo sve veću raznolikost i rascepkanost ruske umetnosti, prišli su drugim pokretima, najviše konstruktivizmu, na čijem je čelu bio Vladimir Tatlin (vidi str. 847–848).

FANTASTIČNA UMETNOST

Treći pravac – fantastična umetnost – ima manje jasne obrise od prva dva, i više zavisi od duhovnog raspoloženja nego od nekog određenog stila. Ono što je zajedničko svim slikarima fantastične umetnosti jeste uverenost da je mašta, to „unutrašnje oko”, važnija od spoljašnjeg sveta. Termin *fantastična umetnost* moramo oprezno koristiti. On ima svoje izvore u psihoanalitičkoj teoriji, a početkom dvadesetog veka značio je nešto drugo nego što znači danas.



1040. Kazimir Maljevič. *Crni kvadrat.*
Između 1913. i 1915. Ulje na platnu, 61 x 43,3 cm.
Izdavačko pravo: kolekcija Georgija Kostakisa, Atina



1041. Kazimir Maljevič. *Suprematistička kompozicija: Belo na belom.* 1918. Ulje na platnu, 79,4 x 79,4 cm.
Muzej savremene umetnosti, Njujork

Smatran je misterioznim i dubokim, a ne površnim i bezbrižnim, kakvim se smatra danas.

Kako to da je usamljeničko maštanje postalo tako važno u umetnosti dvadesetog veka? Ta težnja javila se krajem osamnaestog veka, a vidi se u umetnosti Goje i Fislija (vidi slike 862 i 884); možda nam to nagoveštava deo odgovora. Ali, u stvari, ima nekoliko međusobno povezanih uzroka. Prvo, razdor između razuma i mašte, do kojeg je došlo uoči racionalizma, težio je da raspprši nasleđe mitova i legendi, tu zajedničku stazu kojom su se kretala lična maštanja ljudi starog doba. Drugo, umetnik je dobio veću slobodu – ali i veću nesigurnost – unutar društvenog tkiva, što mu je nametalo osećanje usamljenosti i što ga je navodilo na samoposmatranje. Uz to je romantičarski kult osećanja navodio umetnika da traga za ličnim doživljajima i da prihvata njihovu legitimnost. Ne treba naglašavati da je taj proces potrajao malo duže, tako da je u slikarstvu početka devetnaestog veka lična uobrazilja još uvek predstavljala samo beznačajnu tendenciju koja će oko 1900. postati ona glavna, zahvaljujući s jedne strane simbolistima, a s druge naivnim umetnicima poput Anrija Rusoa.

DE KIRIKO. Nasleđe romantizma najjasnije se vidi u čudnim slikama koje je u Parizu pred sam Prvi svetski rat naslikao Đorđo de Kiriko (1888–1978), kao što je *Tajna i melanholija ulice* (slika 1042). Ovaj prazni trg s arkadama koje se nižu u beskraj, osvetljen hladnim sjajem punog meseca, sadrži svu poetičnost romantičarske sanjarije – ali i čudno



1042. Đorđo de Kiriko. *Tajna i melanholija ulice.* 1914.
Ulje na platnu, 87 x 72,4 cm. Privatna kolekcija



1043. Mark Šagal. *Ja i selo.* 1911. Ulje na platnu, 1,92 x 1,51 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Fond supruge Sajmona Gugenhajma

zlokobnu atmosferu. Ovo je „zloslutan" prizor u punom smislu te reči: stvari ovde ukazuju na neko predskazanje, predznak nepoznatog i uznemirujućeg. Ni sam umetnik ne bi mogao da objasni sve što na ovoj slici nije prikladno – prazna selidbena kola, devojčicu sa obručom – sve što nas uznemirava, ali i opčinjava. De Kiriko je to nazvao *metafizičkim slikarstvom*: „Mi koji poznajemo znake metafizičke abecede svesni smo radosti i usamljenosti koje su zatočene u nekoj arkadi, u uglu neke ulice, čak i u sobi, na površini nekog stola ili među stranicama neke kutije... Fina preciznost i oprezno, odmereno korišćenje površina i volumena stvaraju kanon metafizičke estetike." Kasnije, posle povratka u Italiju, prihvatio je konzervativni stil i odbacio svoja rana dela, kao da mu je bilo neprijatno što je javno pokazao svoja maštanja; ipak je u tajnosti i dalje slikao kopije ranijih dela da bi zadovoljio potražnju.

ŠAGAL. Snažna nostalgija, tako očigledna u *Tajni i melanholiji ulice*, vlada i u snovima Marka Šagala (1887–1985), ruskog Jevrejina koji je u Pariz došao 1910. godine. *Ja i selo* kubistička je bajka u kojoj su snovita sećanja na ruske narodne priče, na jevrejske poslovice i na Rusiju isprepletені i satkani u blistavu viziju. Ovde, kao i u mnogim kasnijim delima, Šagal ponovo proživljava doživljaje iz svog detinjstva. Oni su mu bili toliko važni da ih je njegova mašta uobličavala i preuobličavaovala godinama, a da pri tom njihova tvrdoglava prisutnost u njegovoj svesti nije nimalo bledela.

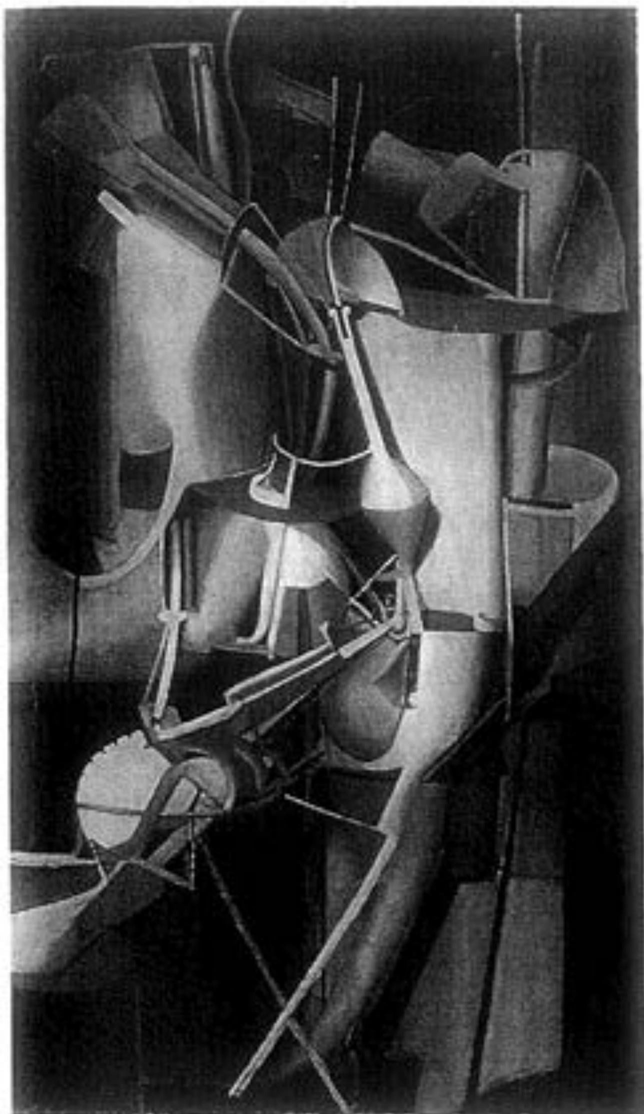
DIŠAN. Neposredno pre Prvog svetskog rata u Parizu susrećemo još jednog slikara fantastičnih slika, a to je Francuz



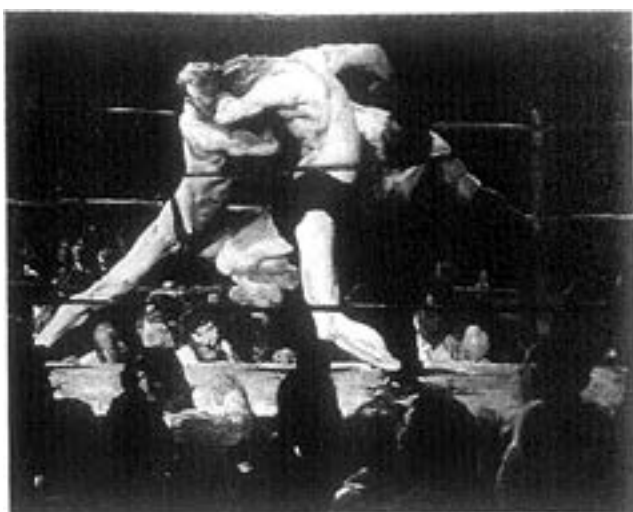
1044. Marsel Dišan. *Akt silazi niz stepenice br. 2.* 1912. Ulje na platnu, 147,3 x 89 cm. Filadelfijski umetnički muzej
Kolekcija Lujze i Voltera Arensberga

Marsel Dišan (1887–1968). Pošto je rani stil zasnovao na Sezanovim radovima, postao je začetnik dinamične verzije analitičkog kubizma bliske futurizmu time što je sukcesivne faze pokreta slagao na istoj slici jedne preko drugih, pa dobijamo nešto poput višestruke fotografije (vidi sliku 1020a, b). Njegova slika *Akt silazi niz stepenice* (slika 1044), delo istog nadahnuća, podiglo je prašinu na Izložbi moderne umetnosti u (Armori šou) u Njujorku, 1913. godine, jer se suprotstavilo svim dotadašnjim zamislima o tome kako bi trebalo da izgleda naga figura. Mada je njegov cilj bio da jednostavno da „statički prikaz pokreta", ova parodija ljudske figure već pokazuje ironiju koja je u osnovi njegovog dela.

Ubrzo je Dišanov razvoj poprimio još neprijatniji obrt, još više uznemirujući publiku. Na slici *Nevesta* (slika 1045) uzalud tražimo bilo kakvu sličnost, ma kako daleku, s ljudskim oblikom. Vidimo samo mehanizam koji se sastoji delom od motora, a delom od aparata za destilaciju. Tehnički je savršeno smišljen, a pri tom ne služi nikakvoj svrsi! Ni naziv slike nikako nije nevažan – zapisujući ga na samo



1045. Marsel Dišan. *Nevesta.* 1912. Ulje na platnu, 89,4 x 55,2 cm. Filadelfijski umetnički muzej
Kolekcija Lujze i Voltera Arensberga



1046. Džordž Belouz. *Muška zabava kod Šarkija.* 1909. Ulje na platnu, 92,1 x 122,6 cm. Umetnički muzej u Klivlendu
Kolekcija Hinmana B. Herlbuta

platno, Dišan je naglasio njegov značaj. Uprkos tome on nas zaista zbunjuje. Slikar je očigledno zamislio mašinu poput modernog fetiša koji je metafora ljudske polnosti. „Raščlanjujući" nevestu dok je nije sveo na složenu instalaciju koja je sasvim nefunkcionalna (kako fizički tako i psihološki), izvrgao je ruglu naučni pogled na čoveka. Tako je slika u stvari negativni pandan glorifikaciji mašina, koju su tako glasno objavljivali futuristi. U Dišanovom pesimističkom pogledu na svet možemo videti i reakciju na zbijanje snaga koje će ubrzo pokrenuti Prvi svetski rat i oboriti politički poredak uspostavljen na Bečkom kongresu sto godina pre toga.

REALIZAM

GRUPA „KANTA ZA SMEĆE" ("THE ASH-CAN"). Prvi talas promena u Americi nije proistekao iz Stiglicovog kruga već iz „aš-kan" škole, koja je u Njujorku uspešno delovala uoči Prvog svetskog rata. Okupljena oko Roberta Henrija koji je studirao s jednim od učenika Tomasa Akinsa na akademiji u Pensilvaniji, ova grupa umetnika sastojala se većinom od ranijih ilustratora koji su radili za filadelfijske i njujorške novine i časopise. Bili su opčinjeni bujnošću života u siromašnim gradskim četvrtima, pa su nalazili neiscrpno vrelo tema u svakodnevnim gradskim prizorima. Njihovo novinarsko oko dobro je uočavalo svu živopisnost i dramatičnost tih prizora. Uprkos socijalističkoj filozofiji kojom su mnogi od njih bili inspirisani, njihova umetnost nije bila socijalna, nego je osećala bilo gradskog života, otkrivala njegovu vitalnost i bogatstvo, zanemarujući njegovu bedu i prljavštinu. Kako bi to uhvatili na slici, pribegavali su brzoj izradi, nadahnuti baroknim i postimpresionističkim slikarstvom koje je platnima davalo neposrednost spontanog opažanja.

BELOUZ. Mada Džordž Belouz (1882–1925) nije bio jedan od osnivača „aš-kan" škole, on je postao glavni predstavnik grupe kad je bila na vrhuncu slave. Njegovo remek-delo *Muška zabava kod Šarkija* (slika 1046) pokazuje nam zašto nijedan američki slikar pre Džeksona Poloka nije izrazio takvu divovsku snagu. *Muška zabava kod Šarkija* podseća nas na Akinsovu sliku *Vilijam Raš kleše alegorijski prizor reke Šajlkila* (slika 952) jer nastavlja njenu realističku tradiciju. Obe nas uvode u prizor kao da smo prisutni i obe koriste igru svetla da bi izdvojili figure od tamne pozadine. Belouzove slike bile su isto tako šokantne kao što su svojevremeno bile Akinsove. Većina američkih slikara s kraja devetnaestog veka zanemarivala je gradski život u korist pejzaža, u poređenju s kojima su teme i obrada slika grupe „aš-kan" odavale uznemiravajuću sirovost.

IZLOŽBA ARMORI. Škola „aš-kan" ubrzo je izbledela u korist modernizma, koji je usledio posle Izložbe Armori, održane u Njujorku 1913. godine. Bio je to izdanak Izložbe nezavisnih, održane tri godine pre toga, koja je istakla talenat grupe mladih umetnika nazvanih Osmorica. Oni



1047. Pablo Pikaso. *Tri svirača.* 2 x 2,3 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Fond supruge Sajmona Gugenhajma

će ubrzo osnovati Američko udruženje slikara i skulptora. Izložbi Armori bila je dodeljena uloga stvaranja „novog duha u umetnosti" upoznavanjem Amerikanaca s novim težnjama koje su vladale u Evropi i u Sjedinjenim Američkim Državama.

Izložba je počela pregledom francuskog slikarstva od romantizma do postimpresionizma, posebno se zadržavajući na simbolistima. Nije potrebno istaći da je i najnoviji deo bio pun Francuza, s naglaskom na Matisu i Pikasu. Bilo je i zanimljivih propusta: nemački ekspresionisti bili su slabo zastupljeni, a futuristi potpuno izostavljeni, iako je orfizam zauzeo istaknuto mesto. Kolekcija skulptura bila je odabrana, blago rečeno, nasumice. Američki udeo, koji je činio najveći deo izložbe, sastojao se od dela autora škole „aš-kan", Stiglicove grupe i grupe Osmorice. Mada nije zastupala interese organizatora, Izložba Armori uspela je u svojoj težnji da u američku umetnost uvede internacionalni duh. U javnosti je doživela „skandalozan uspeh" (*succes de scandale),* zahvaljujući kom je prodat zapanjujuće veliki broj slika sa izložbe.

SLIKARSTVO IZMEĐU SVETSKIH RATOVA

Utemeljivači

Istražujući slikarstvo između dva svetska rata, nećemo naići na uredan sled umetničkih pravaca. Prvi svetski rat potpuno je uzdrmao razvoj modernizma, a njegov kraj, posle četiri godine stvaralačke uspavanosti, pokrenuo je nezapamćen razvoj umetničkog stvaralaštva. Razumljivo, reakcije su bile različite. Začetnici modernog slikarstva – Pikaso, Brak,



1048. Pablo Pikaso. *Majka i dete*. 1921–1922. Ulje na platnu, 96,7 x 71 cm. Porodična zadužbina Aleksa L. Hilmana, Njujork



1049. Pablo Pikaso. *Tri igračice*. 1925. Ulje na platnu, 2,15 x 1,43 m. Galerija Tejt London

Matis, Kirhner i Kandinski – krenuli su sasvim drugačijim putem od onih mladih, koji do 1914. godine još nisu dostigli umetničku zrelost. Velikani su kršili pravila koja su bili ranije postavili, odgovarajući samo imperativu svoje nadmoćne mašte; zato njihov razvoj nije moguće uklopiti u postojeće kalupe. Umesto očekivanog linearnog razvoja, moramo se suočiti s mnogim slojevima različite dubine u nestalnom međusobnom odnosu.

PIKASO. Počnimo s Pikasom, genijem koji nadmašuje navedeno razdoblje. Kao Španac nastanjen u Francuskoj, nije se uključio u ratni sukob, za razliku od Francuza i Nemaca koji su učestvovali u ratu i, mnogi od njih, u njemu i ginuli. Za Pikasa to je bilo vreme mirnog eksperimentisanja, čime su položeni temelji njegovoj umetnosti u idućim decenijama. No rezultati nisu bili vidljivi sve do početka dvadesetih godina, koje su usledile posle razdoblja intenzivnog rada u traženju sopstvenog izraza. *Tri svirača* (slika 1047) pokazuju plod tog truda. Pikaso primenjuje tehniku kolaža sintetičkog kubizma tako dosledno da iz reprodukcije ne možemo da razlučimo da li je reč o slikanju ili pravom kolažu.

Pikaso je postao slavan u svetskim razmerama. Kubizam je osvojio čitav zapadni svet, a uticao je ne samo na slikare nego i na skulptore i arhitekte. Ali Pikaso je već zaplovio novim smerom. Ubrzo posle otkrivanja sintetičkog kubizma počeo je da crta u realističkom maniru koji podseća na Engra, a od 1920. godine nalazimo ga kako istovremeno primenjuje dva sasvim zasebna stila: sintetički kubizam *Tri svirača* i neoklasični stil stroge modelacije i krupnih figura *Majke i deteta* (slika 1048). To se mnogim njegovim obožavaocima činilo nekom vrstom izdaje; ali, gledajući unazad, postaje nam jasan razlog Pikasovog rada na „dva koloseka": buneći se protiv ograničenja sintetičkog kubizma osetio je potrebu da ponovo uspostavi dodir s klasičnom tradicijom, čak s „muzejskom umetnošću". Figure *Majke i deteta* imaju lažnu monumentalnost koja upućuje na ogromne statue, a ne na ljude od krvi i mesa, ali uprkos tome tema je obrađena sa iznenađujućom nežnošću. Unutar okvira forme su brižljivo usklađene, kao što su skladno ukomponovana i *Tri svirača*.

Nekoliko godina potom ova dva Pikasova stila počela su da se približavaju u izvanrednoj sintezi koja će postati temelj njegove umetnosti. *Tri igračice* iz 1925. godine (slika 1049) pokazuju kako je on obavio taj prividno nemogući zadatak. U strukturnom pogledu slika je čisti sintetički kubizam. Pikaso je čak uključio slikane imitacije nekih materijala kao što je šarena tapeta, ili komadići tkanine isečene naročitim makazama. Figure, divlja i fantastična verzija klasičnih (uporedi Matisove igračice na slici *Radost*



1050. Pablo Pikaso. *Gernika.* Ulje na platnu, 3,5 x 7,8 m. Centar za umetnost kraljice Sofije, Narodni muzej, Madrid. Trajna pozajmica iz muzeja Prado u Madridu

življenja, slika 1021), još su jači šamar uobičajenom načinu slikanja nego *Gospođice iz Avinjona.* Anatomija tela ovde je samo sirovina za Pikasovu neverovatnu inventivnost. Udovi, grudi i lica tretirani su s takvom neograničenom slobodom kao i krhotine spoljašnje stvarnosti u Brakovoj *Pošti* (slika 1036). Nije više bio važan njihov prvobitni identitet. Grudi se pretvaraju u oči, profili se mešaju sa izgledom *anfas,* senke postaju čvrsta materija i obratno, sve to u beskrajnom nizu metamorfoza. To su „vizuelne dosetke" koje pružaju neočekivane mogućnosti izraza – šaljivog, grotesknog, sablasnog, čak i tragičnog.

Tri svirača obeležavaju prelaz na Pikasovo eksperimentisanje s nadrealizmom (vidi str. 807). Budući da se nije upuštao u automatizam, nikad nije postao iskreni pristalica tog pokreta. Ipak se u biomorfizmu njegove zidne slike *Gernika* (slika 1050) oseća uticaj Španca Huana Miroa i nadrealizma (vidi str. 808). Ni za vreme Prvog svetskog rata, kao ni za vreme dvadesetih godina, Pikaso nije pokazao nikakvo interesovanje za politiku, ali je Španski građanski rat od njega napravio vatrenog pristalicu republikanaca. Zidna slika, izvedena 1937. za paviljon Republike Španije na Svetskoj izložbi u Parizu, odlikuje se zaista monumentalnom velelepnošću. Nadahnuta je strašnim bombardovanjem Gernike, drevne prestonice Baska u severnoj Španiji. Slika ne prikazuje sam taj događaj. Ona nas nizom snažnih slika podseća na agoniju sveopšteg rata.

Razaranje Gernike bilo je prva demonstracija totalnog uništenja naselja bombama, tehnikom koja se uveliko koristila u Drugom svetskom ratu. Tako je ta zidna slika postala proročanska vizija propasti – totalnog uništenja koje nam još više preti u doba nuklearne opasnosti. Simbolizam prizora ne može se tačno objasniti, uprkos prisutnosti brojnih tradicionalnih elemenata: majke i deteta koji su proistekli iz grupe *Pijeta* (vidi sliku 479), žene sa svetiljkom koja podseća na *Kip slobode* (vidi sliku 908), odsečene ruke mrtvog borca koja još čvrsto drži slomljeni mač, znak herojskog otpora. Osećamo i suprotnost između preteće čovekolike glave bika, koja predstavlja sile mraka, i glave ranjenog konja na umoru.

Ove figure duguju svoju snažnu izražajnost onome što jesu, a ne onome što predstavljaju. Anatomske izvitoperenosti i promene, koje su na slici *Tri igračice* izgledale proizvoljne i fantastične, ovde izražavaju golu stvarnost, stvarnost nepodnošljive patnje. Krajnji ispit vrednosti kolažne konstrukcije (prikazane u isečcima crnog, belog i sivog na slici) dokazao je da ona može da posluži kao sredstvo izražavanja snažnih osećanja.

MATIS. Od 1911. godine na Matisa je sve snažnije uticao kubizam, ali posle rata i on se, kao i Pikaso, okrenuo klasičnoj tradiciji. Kubizam je, međutim, ostavio vidljiv trag na njegovom stilu. To se vidi na slici *Dekorativna figura na ukrašenoj pozadini* (slika 1051), koja zrači potpuno novim sjajem i na kojoj se, istovremeno, oseća određena disciplina, što je posledica proučavanja kubizma. Prostirka je čvrst geometrijski okvir za organizovanje kompozicije u kojoj sve ima svoje mesto, iako je njen sklop potpuno intuitivan. Jedino je tako Matis mogao da ovlada svim elementima ove kompleksne slike. U dugom nizu odaliski koje je Matis naslikao u dvadesetim i tridesetim godinama, ova je najlepša. U njima se Matis javlja kao počasni nosilac francuske tradicije, koju je usvojio od svog učitelja Gistava Moroa (vidi str. 761). Likovna lepota dostojna je samog Delakroa. Pa ipak, spokojan stav i čvrsti obrisi figure otkrivaju da je Matis u suštini klasicista, bliži Engru nego romantičarima (uporedi slike 870 i 874). Na slici se osećaju i izvesni tonovi Degaa (vidi sliku 940), koji je učio kod jednog od Engrovih učenika i tako uspostavio važnu kariku u lancu tradicije.



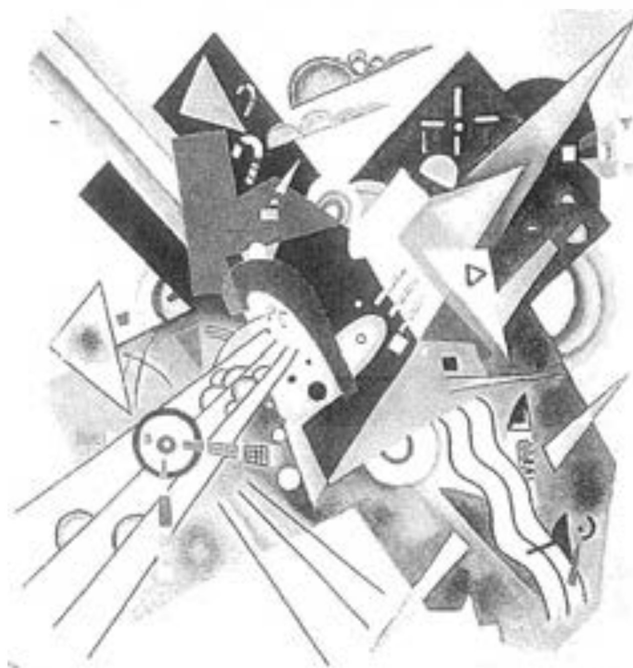
1051. Anri Matis. *Dekorativna figura na ukrašenoj pozadini.* 1927. Ulje na platnu, 129,9 x 97,8 cm. Nacionalni muzej moderne umetnosti, Pariz



1052. Ernst Ludvig Kirhner. *Zimski predeo na mesečini.* 1919. Ulje na platnu, 121 x 121. Umetnički institut u Detroitu
Poklon Kurta Valentajna u spomen na umetnika povodom šezdesetog rođendana dr Vilijama R. Valentajnera

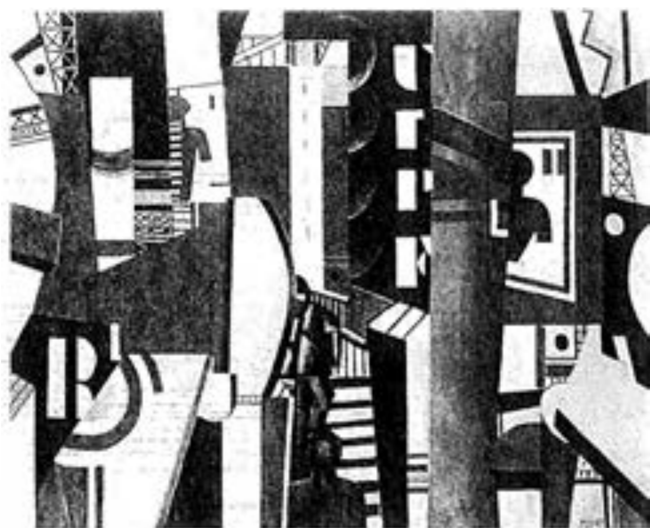
Odaliska odiše klasičnim spokojem *Žene koja sedi* Matisovog prijatelja Majola (vidi sliku 994), koji je na početku karijere bio pod uticajem Gogena. Uprkos svemu, Matisov klasicizam izrazito je moderan.

KIRHNER. Na Kirhnera je takođe uticao kubizam posle 1911. godine, kad je u Berlinu pristupio grupi *Most.* Četiri godine kasnije bio je regrutovan. U ratu je izgubio i fizičko i duševno zdravlje. Kada je posle šest meseci otpušten iz vojske da bi se lečio od tuberkuloze, nastanio se u Švajcarskoj i tu je uglavnom slikao pejzaže kao i mnogi drugi nemački ekspresionisti posle rata. *Zimski predeo na mesečini* (slika 1052), naslikan u švajcarskim Alpima 1919, odiše mirom i opčinjenošću prirodom. Slika donosi egzaltirane ritmove mladog Kandinskog (uporedi sa slikom 1030), čije je radove Kirhner upoznao kad je učestvovao na izložbi grupe *Plavi jahač* posle raspada grupe *Most.*



1053. Vasilij Kandinski. *Naglašeni uglovi, br. 247.* 1923. Ulje na platnu, 130 x 130 cm. Privatna kolekcija

KANDINSKI. Kandinski je ratne godine proveo u Rusiji. Sa žarom je učestvovao u revoluciji i kasnije je imao važnu ulogu u formiranju kulturne politike. Kad su njegove pedagoške reforme počele da nailaze na sve veći otpor, on se 1921. vratio u Nemačku, gde je ubrzo prihvatio poziv Valtera Gropijusa da predaje u Bauhausu (vidi str. 874). Mada je još u Rusiji počeo da eksperimentiše s naglašenije geometrijskim stilom pod uticajem konstruktivizma i drugih sličnih avangardnih pokreta (vidi str. 847), od kojih su neki delili i njegove mistične težnje, on je iznenađujuće malo slikao. Tek kad je prihvatio mesto u Vajmaru, definitivno se okrenuo geometrijskoj apstrakciji. Predavanja i vežbe koje je pripremao za svoje studente svakako su mu pomogli da zaokruži svoje teorije o obliku i strukturi. Njih je sistematično izložio u delu *Od tačke i linije do površine,* objavljenom 1926. godine, u kojem razrađuje koncepte koji su se tek nazirali u njegovoj ranije objavljenoj knjizi *O duhovnom u umetnosti* (vidi str. 786). Moguće je da je na njegov razvoj posle 1923. uticala pojava Lasla Moholji--Nađa u Bauhausu. Moholji-Nađ je imao konstruktivističko



1054. Fernan Leže. *Grad.* 1919. Ulje na platnu, 2,31 x 2,98 m. Filadelfijski umetnički muzej
Kolekcija A. E. Galatina



1055. Čarls Demut. *I videh broj 5 u zlatu.* Ulje na drvetu, 91,4 x 75,6 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Kolekcija Alfreda Stiglica 1949.

nasleđe, a njegov pristup inače je suprotan metodu Kandinskog (vidi str. 906). Ako pogledamo karakterističan rad Kandinskog iz tog doba (slika 1053), kao da ulazimo u neki svet različit od onog ranijeg (slika 1030). Tek kada sliku raščlanimo, shvatićemo da ona sadrži isti divovski sudar sila. Umetnik je razjasnio oblike i linije sila koji su ranije bili zatrpani u kovitlacu oblika. Ali pristup je i dalje bio isti – Kandinski je i sam priznao da je do kraja ostao romantičar.

Apstraktna umetnost

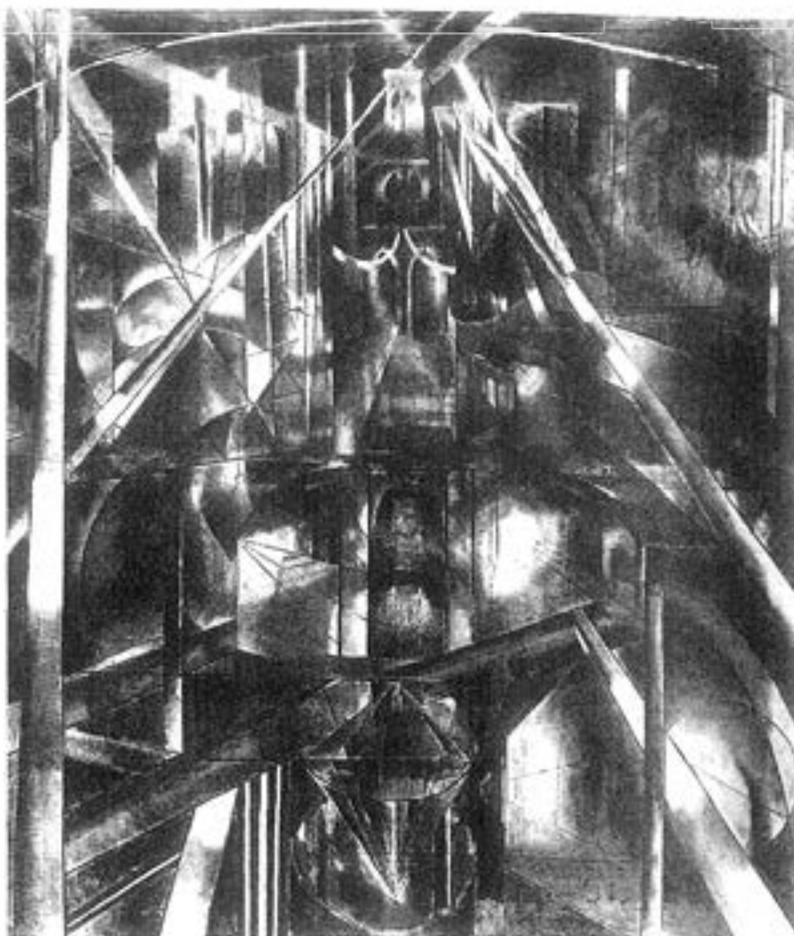
Pikasovo napuštanje strogog kubizma bilo je znak za povlačenje apstraktne umetnosti posle 1920. godine, jer su se utopijski ideali koje je uključivao kubizam izgubili u ratu koji je trebalo da „okonča sve ratove". Posmatrajući unazad, apstraktnu umetnost možemo posmatrati kao nužnu fazu kroz koju je moralo da prođe moderno slikarstvo; ona nije bila ključna za modernizam kao takav, mada je bila najizrazitija tendencija u dvadesetom veku.

LEŽE. Futuristički duh i dalje je nalazio pristalice s obe strane Atlantika. Poletni optimizam i prijatno uzbuđenje *Grada* (slika 1054) Francuza Fernana Ležea (1881–1955) dočarava mehanizovanu utopiju. Ovaj divno sazdan industrijski pejzaž stabilan je, a pri tom nije statičan, i odražava čiste geometrijske linije modernih mašina. U ovom slučaju naziv *apstrakcija* više se odnosi na izbor i plan komponenti i na način na koji su one složene nego na same oblike, jer, osim dveju figura na stepeništu, nije reč o „montažnim" elementima.

DEMUT. Modernistički pokret u Americi bio je kratkog veka. Jedan od retkih umetnika koji je nastavio da i posle Prvog svetskog rata radi u istom duhu, bio je Čarls Demut (1883–1935), član Stiglicove grupe (vidi str. 889–890), a i prijatelj Dišana i kubista koji su emigrirali u Ameriku za vreme Prvog svetskog rata. Nekoliko godina kasnije, pod uticajem futurizma, razvio je stil precizionizam, kojim je opisivao gradsku i industrijsku arhitekturu. Na slici *I videh broj 5 u zlatu* (slika 1055) mogu se nazreti uticaji svih tih pokreta. Naziv potiče iz pesme „Velika brojka" Demutovog prijatelja Vilijama Karlosa Vilijamsa, čije ime čini deo slike (nalazimo ih kao „Bil", „Karlos" i „V. C. V. „). U pesmi se cifra 5 pojavljuje na crvenim vatrogasnim kolima, a na samoj slici triput je ponovljeno glavno obeležje, da bi što jače odjekivalo u našem sećanju dok vatrogasna kola jure kroz noć:

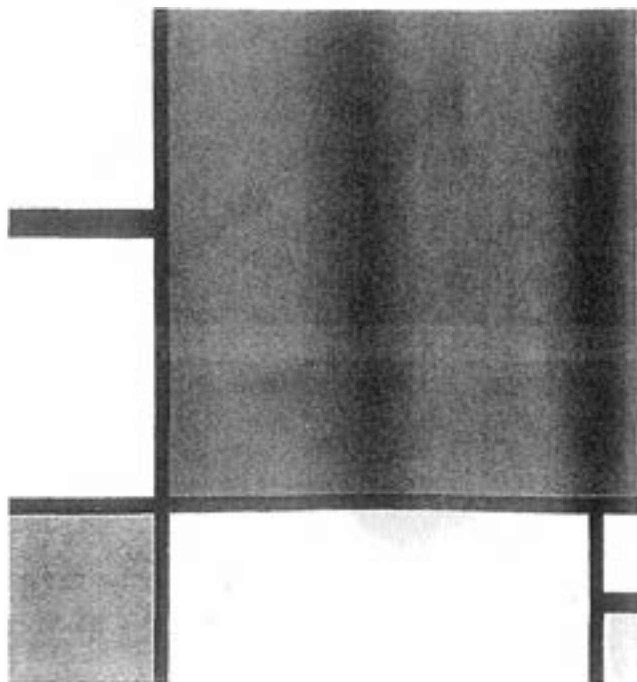
Na kiši
među svetlima
u zlatu
na crvenim
vatrogasnim kolima
kako se
napregnuta
neopažena
uz jeku zvona
zavijanje sirena
tutnjavu točkova
kreće kroz mračni grad
(Prevod: Dubravka Popović-Srdanović, Nolit, 1983)

STELA. Pesnička inspiracija ključna je i za *Bruklinski most* (slika 1056) Amerikanca italijanskog porekla Džozefa Stele (1877–1946). Za Stelu, koji se kao mladić doselio u Ameriku, most je postao simbol nove domovine, što će biti njegova najsmelija tema. U svojoj autobiografiji napisao je:



1056. Džozef Stela. *Bruklinski most.* 1917. Ulje na posteljnom platnu, 2,13 x 1,93 m. Galerija Jejlskog univerziteta, Nju Hejven, Konektikat
Poklon iz kolekcije Anonimnog udruženja

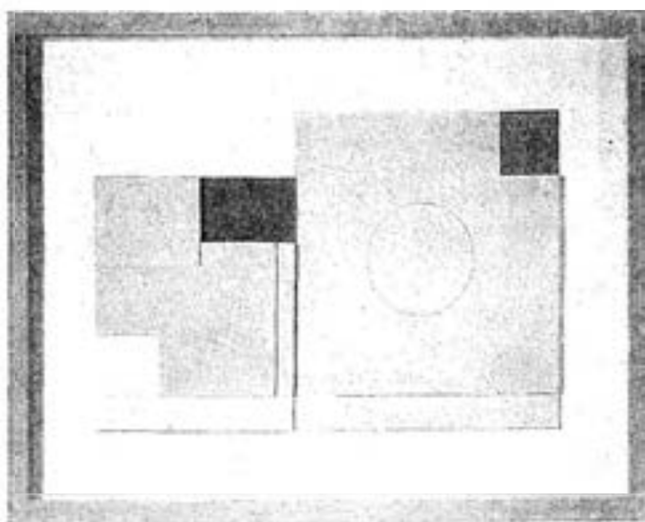
1057. Pit Mondrijan. *Kompozicija s crvenim, plavim i žutim.* 1930. Ulje na platnu, 50,8 x 50,8 cm. Privatna kolekcija
Ljubaznošću legata Mondrijan/starateljstva Holcman/MBI NJ



„Da bih u delo preneo ovu veliku i snažnu viziju sa svim njenim mogućnostima... obratio sam se za pomoć uzvišenim stihovima Volta Vitmena i strastvenoj Poovoj plastičnosti. U noći koja se spušta na grad zazvonio sam na sva zvona uzbune bleskom električne struje raspršenim u obliku munja koje sevaju duž kosih žica, dinamičkim stubovima moje kompozicije: time tajanstvenost metalnog priviđenja postaje još prodornija; kroz zeleni i crveni sjaj znakova izdubio sam mestimično pećine podzemnih prolaza sve do paklenih skrovišta." Njegova slika postaje ono što je savremeni kritičar nazvao apoteozom mosta, postignutom sintezom futurizma, koji je upoznao za vreme posete Parizu 1912. godine, i precizionizma, s kojim je eksperimentisao već od 1917. Svojim lavirintom svetlećih kablova, snažnim dijagonalnim potezima i kristalnim iskricama prostora, slika je zapanjujući vizuelni pandan čuvenoj himni Harta Krejna iz 1930. posvećenoj Bruklinskom mostu.

> Harfo, oltaru, što srdžba te spoji
> (Kako da samo trud napne te strune!)
> Ti strašan trag si prorokovog jamstva,
> Molitvo parije, krik ljubavnika –
> Pa opet farovi kliznu tvojom hitrom
> Nelomnom frazom; čisti uzdah zvezda
> Biseri ti korak – zgusnuta večnosti:
> I noć videsmo u naručju tvome.
> (Ivan Lalić, *Antologija moderne američke poezije,*
> Nolit, Beograd, 1972)

MONDRIJAN. Najradikalniji apstraktni slikar tog doba bio je Pit Mondrijan (1872–1944), holandski slikar devet godina stariji od Pikasa. U Pariz je stigao 1912. kao zreli ekspresionista u tradiciji Van Goga i fovista. Pod uticajem analitičkog kubizma njegov rad doživeo je potpuni preobražaj, pa se naredne decenije Mondrijan razvijao u sasvim nefigurativnom stilu koji je nazvao neoplasticizmom. Pokret je bio kratkog veka u celini, a poznat je i kao *De Stijl.* Ime je dobio po holandskom časopisu što je zastupao ideje koje je Mondrijan formulisao zajedno s Teom van Duzburgom (1883–1931) i Bartom van der Lekom (1876–1958).



1058. Ben Nikolson. *Oslikani reljef.* 1939. Sintetička ploča na iverici, obojeno, 83,5 x 114,3 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon H. S. Ede i umetnika razmenom

Oko Mondrijana se formirao apstraktni pokret u Parizu, kuda se vratio 1919. i gde je ostao do početka Drugog svetskog rata. Parisku škola tridesetih godina u stvari su činili uglavnom stranci – a to se naročito odnosi na grupu apstraktnog kreacionizma, koja je okupljala umetnike različitih ideoloških pripadnosti. Ubrzo su izbledele razlike između različitih pokreta, ali je Mondrijan uporno ostajao veran svojim načelima.

Kompozicija s crvenim, plavim i žutim (slika 1057) pokazuje Mondrijanov stil u najstrožoj varijanti. Crtež je sveden na horizontale i vertikale, a boje, uz crnu i belu, na tri osnovne. Iako tu nema nikakvog figurativnog izražavanja, ipak je Mondrijan svojim slikama ponekad davao nazive kao *Trafalgar Skver* ili *Brodvej bugivugi* (slika 13), koji nagoveštavaju da sa stvarnošću, ma koliko posredna, ipak postoji neka veza. Kao i na Kandinskog, i na Mondrijana je uticala teozofija, mada je to bila posebna, holandska grana, koju je postavio M. J. H. Shoenmaekers. Za razliku od Kandinskog, on nije težio čistom, lirskom osećanju. Njegov cilj je, kako je sam tvrdio, bio „čista realnost", koju je definisao kao ravnotežu do koje je došao „uravnoteženjem različitih suprotnosti, ali suprotnosti iste važnosti." (Vidi Primarne izvore br. 101, str. 943.) Uprkos analitičkoj smirenosti, Mondrijanove slike krajnje su idealističke: „Kad shvatimo da koncept uravnoteženih odnosa u društvu znači ono što je pravedno, shvatićemo da nas i u umetnosti zahtevi života vuku napred onda kad duh vremena postane za to spreman."

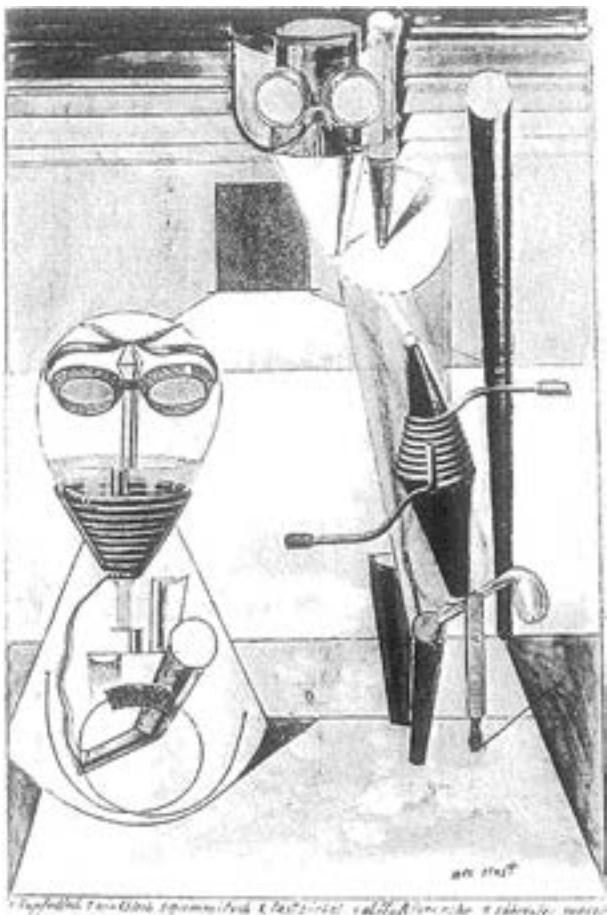
Možda ćemo najbolje razumeti šta je podrazumevao pod ravnotežom ako njegov rad shvatimo kao „apstraktni kolaž" koji se služi trakama i obojenim pravougaonicima umesto prepoznatljivih komada trske za stolice i novinskog papira. Njega su interesovali jedino odnosi, i izbegavao je sve što bi odvlačilo pažnju ili navodilo na slučajne asocijacije. Uspostavivši „uravnotežen" odnos između svojih traka i pravougaonika, on ih transformiše isto tako potpuno kao što je Brak transformisao svoje komadiće lepljenog papira u kolažu *Pošta* (slika 1036). Kako je Mondrijan otkrio „tačne" proporcije? I kako je odredio broj i oblik traka i pravougaonika? U Brakovom kolažu komponente su donekle slučajno „zadate", ali osim pravila koja je sam sebi postavio, Mondrijan je bio suočen i s neograničenim mogućnostima. Ne može se promeniti odnos traka prema pravougaoniku, a da se ne zamene i same trake i pravougaonici. Tek kad uzmemo u obzir taj zadatak, počinjemo da shvatamo kolika je njegova složenost.

Ako ponovo pogledamo *Kompoziciju s crvenim, plavim i žutim* i uporedimo pojedine elemente, videćemo da su jedino proporcije platna zaista racionalne, i da predstavljaju geometrijski pravilan kvadrat. Do svega ostalog Mondrijan je došao beskrajnim ponavljanjem pokušaja i ispravljanjem grešaka. Pitamo se koliko je puta promenio dimenzije crvenog pravougaonika da bi ga doveo u ravnotežu s drugim elementima? Ma koliko čudno izgledalo, Mondrijanov smisao za asimetričnu (dinamičku) ravnotežu tako je poseban da kritičari koji dobro poznaju njegov rad nemaju problema kad treba da raspoznaju originalnu sliku od falsifikata. Možda su na tu njegovu osobinu najosetljiviji stručnjaci koji rade s nefigurativnim oblicima, kao što su arhitekti i tipografi, pa nije čudo što je Mondrijan više uticao na njih nego na slikare (vidi Šesto poglavlje).

NIKOLSON. Mondrijan je, i pored toga, i među slikarima imao nekoliko sledbenika. Najoriginalniji je bio engleski slikar Ben Nikolson (1894–1982). Budući da je bio strogo apstraktni umetnik, on je u svojim obojenim reljefima (slika 1058) koji pokazuju i nadahnuće njegove supruge, skulptorke Barbare Hepvort menjao Mondrijanova pravila, a da ih pri tome nije kršio (vidi str. 854). Figure koje se preklapaju narušavaju celovitost pravougaonika i savladavaju tiraniju mreže koje se drži Mondrijan. Geometrija figura obogaćena je i uvođenjem kruga. I Nikolsonov rad zasniva se na suptilnoj ravnoteži elemenata. Efekat pojačava stišana paleta boja i hrapava obrada površine, što sve zajedno stvara vrhunski sklad. U stvari, u poređenju sa uzdržanim Nikolsonovim bojama, Mondrijanove izgledaju neverovatno sjajne i razigrane.

Fantastična umetnost

DADA. Iz najdubljeg očajanja zbog masovnog mehanizovanog ubijanja u Prvom svetskom ratu i protestujući protiv njega, grupa umetnika u Cirihu i Njujorku (uključujući i Marsela Dišana) bila je začetnik pravca nazvanog *dada* (ili dadaizam), koji se ubrzo proširio i na gradove Nemačke i Francuske. Naziv, koji na francuskom označava drvenog konjića igračku, navodno je nasumce uzet iz rečnika, iako je već bio upotrebljen kao naziv jednog simbolističkog časopisa. Kao dečje tepanje, reč koja može značiti svašta i ništa istovremeno, odlično se uklapala u duh pokreta. Dadaizam je često nazivan nihilističkim pokretom, a njegov proklamovani cilj bio je da svetskoj javnosti pokaže da su posle katastrofe koju je prouzrokovao Prvi svetski rat sve utvrđene moralne i estetske vrednosti postale besmislene. U toku svog kratkog veka (otprilike između 1915. i 1922. godine) dadaizam je vatreno propovedao besmislicu i antiumetnost. Kao što je napisao Hans Arp, „dadaizam je i slaganje i neslaganje doveo do apsurda. Rušenjem je želeo da postigne ravnodušnost". Jednom je Marsel Dišan „doradio" Leonardovu *Mona Lizu*



1059. Maks Ernst. *1 ploča od bakra, 1 ploča od cinka, 1 gumirano platno, 2 šestara, 1 teleskop od odvodne cevi, 1 čovek od cevi.* 1920. Kolaž, 30,5 x 23 cm. Kolekcija Hansa Arpa

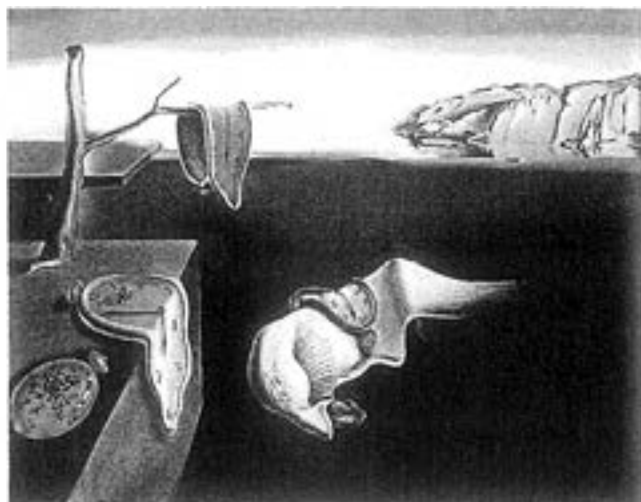


1060. Maks Ernst. *Priprema neveste.* 1940. Ulje na platnu, 129,5 x 96,2 cm. Kolekcija Pegi Gugenhajm, Venecija

dodavši joj brkove i slova LHOOQ, koja, izgovorena na francuskom, predstavljaju nepristojnu igru reči. Čak ni moderna umetnost nije bila pošteđena od dadaističkih napada: jedan umetnik, pripadnik dade, uramio je majmuna igračku, izložio delo i nazvao ga „Sezanov portret". Pa ipak, dadaistički pokret nije bio sasvim negativan. U svojoj sračunatoj iracionalnosti on je značio i oslobađanje i putovanje u nepoznata područja kreativnog duha. Jedini zakon koji su dadaisti poštovali bio je zakon slučajnosti, a jedina realnost bila je realnost sopstvene imaginacije.

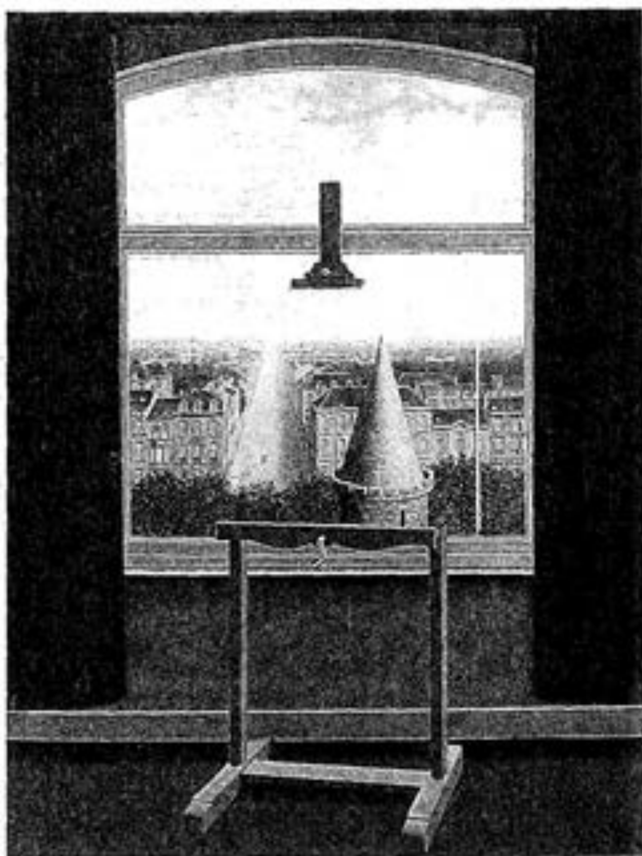
ERNST. Iako je najtipičniji umetnički oblik dadaista bio gotov predmet (*ready made*, vidi sliku 850), oni su se služili kolažnom tehnikom sintetičkog kubizma. Slika 1059 nemačkog dadaiste Maksa Ernsta (1891–1976), Dišanovog kolege, uglavnom je sastavljena od isečaka ilustracija raznih mašina. Tekst uz sliku nabraja tobožnje mehaničke sastavne delove slike, među kojima je i „čovek od cevi". U stvari tu je i „žena od cevi". Ovi potomci Dišanove predratne *Neveste* (vidi sliku 1045) slepo zure u nas kroz svoje zaštitne naočari.

NADREALIZAM. Nakon što se Dišan 1924. godine povukao iz dadaističkog pokreta, grupa koju je predvodio Andre Breton osnovala je nadrealizam. Nadrealisti su definisali svoj cilj kao „čisti psihički automatizam... koji teži da izrazi... zaista proces mišljenja... oslobođen delovanja razuma kao i bilo kakve estetske ili moralne svrhe." (Vidi



1061. Salvador Dali. *Postojanost sećanja.* 1931. Ulje na platnu, 24,1 x 33 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Anonimni dar

Primarne izvore br. 102, str. 943.) Nadrealistička teorija bila je sazdana na pojmovima pozajmljenim od psihoanalize, pa njenu retoriku ne možemo uvek uzimati ozbiljno. Zamisao da se san može „automatskim rukopisom" neposredno preneti od nesvesnog do platna, zaobilazeći umetnikovu svest, u praksi nije funkcionisala. Određen stepen kontrole bio je neizbežan. Pa ipak, nadrealizam je podstakao nastanak većeg broja novih tehnika za dobijanje i upotrebu slučajnih efekata.



1062. Rene Magrit. *Euklidove šetnje.* 1955. Ulje na platnu, 163 x 130 cm. Umetnički institut u Mineapolisu
Fond Vilijama Huda Danvudija



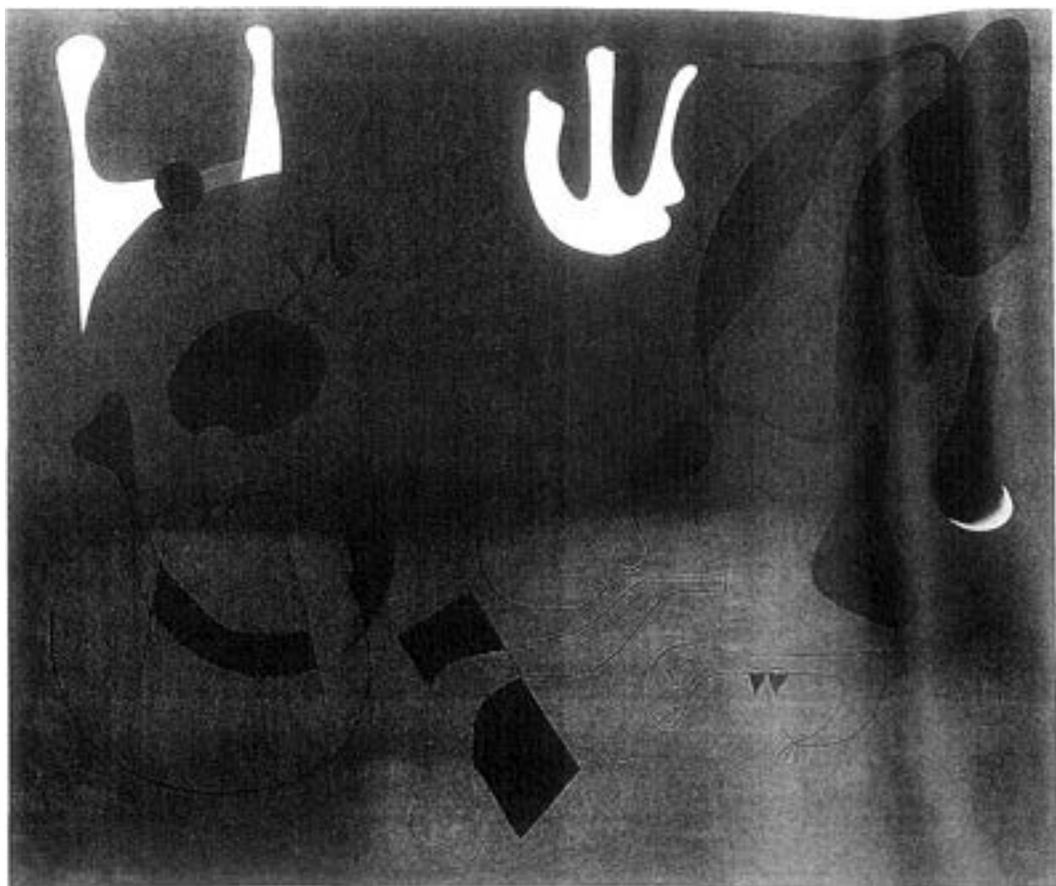
1063. Frida Kalo. *Autoportret s ogrlicom od trnja.* 1940. Ulje na platnu, 62 x 47,5 cm. Kolekcija umetničkih dela, Istraživački centar Harija Ransoma, Teksaski univerzitet u Ostinu

ERNSTOVA DEKALKOMANIJA. Maks Ernst, najinventivniji član grupe, često je povezivao kolaž sa „frotažom" (trenjem komada drveta, zgnječenog cveća i drugih reljefnih površina – postupkom koji deca koriste u igri kad olovkom šaraju po papiru koji pokriva novčić ili slično). U *Pripremi neveste* (slika 1060) postigao je čarobne oblike i teksture drugom tehnikom, „dekalkomanijom", koja se izvodi tako što se uljana boja pritiskom prenosi s neke druge površine na platno. Ovaj postupak je u suštini verzija postupka koji su preporučivali Aleksandar Kazens (vidi sliku 849) i Leonardo da Vinči. Ernst je svojim mrljama razradio zaista izuzetno bogatstvo slika. Konačni rezultat ima neka obeležja sna, ali to su snovi koje je iznedrila izrazito romantičarska mašta.

DALI. Isto se može reći za *Postojanost sećanja* (slika 1061) Salvadora Dalija (1904–1989). Dali, koji je zbog samoreklame bio na lošem glasu najviše od svih nadrealista, iskoristio je savršeni naturalizam slikanja da izrazi „paranoični" san u kojem su i vreme i oblici i prostor izobličeni na zastrašujuće prirodan način.

MAGRIT. Belgijski slikar Rene Magrit (1909–1967) takođe se oslanjao na realizam u detaljima, ali sa sasvim drugim ciljem. Iako je prvo nadahnuće nalazio u delima De Kirika, njegov naturalizam izvire iz tradicije magičnog realizma, koji je cvetao u Belgiji krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka. Magritov cilj bilo je „poetsko slikarstvo": iluzionističko slikarstvo koje predmete pretvara u slike sa sasvim drugačijim značenjem, a pri tom se koristi zapanjujućim preobražajima, promenama u merilu, suprotstavljanjima i sl. Slika *Euklidove šetnje* (broj 1062) pokazuje jednu od njegovih omiljenih šema – sliku u slici. Naziv koji joj je pridodat kasnije, kao slobodna asocijacija, pojačava tajanstvenost slike, jer ne uspeva da je objasni. Razmimoilaženje reči i slike sprečava nas u iznalaženju bilo kakvog doslovnog (ili poetskog) značenja. Draž slike nije u njenoj vizuelnoj i verbalnoj zagonetnosti već u samom načinu prikazivanja: u divno jednostavnom apstraktnom crtežu i u umetnikovom umeću da diskretno pojača osećanje stvarnosti, dok istovremeno potpuno poriče njenu verovatnost.

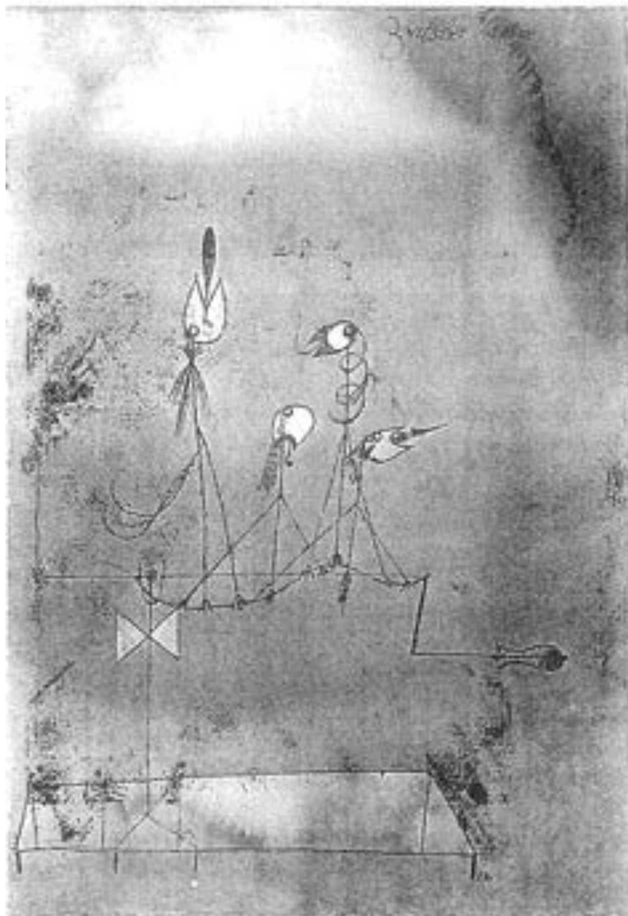
KALO. Za nadrealistički pokret vezao se i određen broj žena, uključujući i Meret Openhajm (vidi str. 850), ali danas je najpoznatija od njih Frida Kalo (1910–1954), koju je prvi otkrio pesnik Andre Breton kad je 1938. godine posetio Meksiko, a zatim su je nedavno ponovo otkrile feminističke istoričarke umetnosti. (Vidi Primarne izvore br. 103, str. 943–944.) Svoju slavu duguje burnom životu i svom delu – oni su, naime, nerazdvojni. Njene slike zaista su autobiografske i tako su pune ličnih značenja i uvijenih nedokučivih aluzija, da treba poznavati stvarne prilike u kojima je Frida živela da bi se odgonetnuo njihov sadržaj. *Autoportret s ogrlicom od trnja* (slika 1063) po stilu podseća na tradicionalne meksičke religiozne slike. Naslikana je 1940. godine, kad je njen burni brak sa slikarom Dijegom Riverom (1886–1957) prekinut razvodom na godinu dana. Ogrlica upućuje na trnov venac koji je Isus Hristos nosio



1064. Huan Miro. 7 *kompozicija.* 1933. Ulje na platnu, 130,5 x 161,3 cm. Vodzvort
Kolekcija Ele Galup Samner i Meri Ketlin Samner

na Golgoti, a označava poniženje koje je pretrpela od supruga. Iz ogrlice visi mrtvi kolibrić, tradicionalni meksički talisman koji nose oni što žude za ljubavlju. Na ramenima su joj dva demona prikazana kao njeni ljubimci: smrt u obliku crne mačke i đavo otelovljen u figuri majmuna. Iz svega je jasno da je Frida Kalo razmatrala mogućnost samoubistva: bila je mučenica ljubavi i nadala se vaskrsenju sličnom Hristovom, na šta upućuju leptiri iznad njene glave.

MIRO. Nadrealizam je imao i jedan smeli, maštoviti ogranak. Neka Pikasova dela, kao *Tri igračice* (slika 1049), imaju s njim neke srodnosti, a najveći predstavnik takvog nadrealizma bio je Španac, Huan Miro (1893–1983), koji je naslikao neobičnu *Kompoziciju* (slika 1064). Miroov stil nazvan je „biomorfnom apstrakcijom" jer njegov crtež teče u krivim linijama poput organskih oblika, za razliku od geometrijskih. U stvari, možda bi prikladniji naziv za oblike na Miroovim slikama bio „biomorfna konkretizacija", jer njegove slike žive svojim snažnim životom. Kao da se na naše oči menjaju, šire i skupljaju, kao ameba, sve dok se ne približe ljudskoj prirodi koliko je umetniku potrebno. Njihovo spontano „nastajanje" suprotno je apstrakciji kako smo je ranije definisali (vidi str. 788), iako Miroova formalna



1065. Paul Kle. *Mašina koja cvrkuće.* 1922. Akvarel, pero i mastilo na papiru postavljenom na karton, 64,1 x 48,3 cm.
Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kupljeno



1066. Paul Kle. *Park kraj L (ucerna).* Ulje i novinski papir na debelom platnu, 100,3 x 69,7 cm. Zadužbina Paula Klea, Bernski muzej lepih umetnosti, Bern, Švajcarska Izdavačko pravo 1986. COSMOPRESS, Ženeva



1067. Kete Kolvic. *Nikad više rata!* 1924. Litografija, 94 x 70 cm. Ljubaznošću Galerije Sent Etjen, Njujork

disciplina nije manje čvrsta od kubističke. (On je i započeo kao kubista.)

KLE. Radna biografija ovog nemačko-švajcarskog slikara u početku je bila pod jakim uticajem grupe *Plavi jahač,* pa je Paul Kle (1879–1940) sa svojim prijateljima Kandinskim i Francom Markom imao mnogo zajedničkih ideja. Bio je, na primer, opčinjen muzikom, a i sam je bio talentovan violinista. I njegove teorije o umetnosti imaju mnogo zajedničkog s teorijama Vasilija Kandinskog (bili su kolege u Bauhausu.) Ali on je pošao suprotnim smerom. Umesto uzvišene realnosti, želeo je da osvetli onu dublju, i to imaginacijom koja teče uporedo s prirodom, ali ne zavisi od nje. Zato su prirodni oblici bitni za njegov rad, ali kao slikovne metafore ispunjene skrivenim smislom, a ne kao prikazi prirode. Na njega su delovali i kubizam i orfizam, ali u istoj meri i vanevropska izvorna umetnost i dečji crteži.

Za vreme Drugog svetskog rata, Kle je te raznorodne elemente oblikovao u prepoznatljiv, krajnje ekonomičan i precizan slikarski jezik. *Mašina koja cvrkuće* (slika 1065), fini crtež perom i tušem obojen vodenim bojama, otkriva jedinstveni duh Kleove umetnosti. S nekoliko jednostavnih linija stvorio je sablasni mehanizam koji imitira zvukove ptica, a istovremeno se ruga našoj veri u čuda ere mašina i našem emotivnom reagovanju na ptičji poj. Toj maloj spravi ne nedostaje zlokobni prizvuk: glave četiriju tobožnjih ptica izgledaju kao mamci za pecanje, koji bi mogli da posluže za hvatanje pravih ptica. Čitav niz ideja o savremenoj civilizaciji zgusnut je u tom nesvakidašnjem otkriću.

Naziv slike ima nezaobilaznu ulogu kad je Kle u pitanju. Karakteristično je da sama njegova slika, koliko god vizuelno privlačna, ne otkriva čitavo svoje značenje ako nam umetnik to ne kaže sam. A nazivu je pak potrebna slika: duhovita zamisao o mašini koja cvrkuće ne pobuđuje našu maštu dok nam se ne pokaže sam predmet. Takva uzajamna zavisnost poznata nam je iz crtanih filmova, ali Kle je podiže na nivo visoke umetnosti, ne lišavajući se ipak tih zabavnih vizuelnih dosetki. Za njega je umetnost „jezik znakova", oblika koji su slike ideja, baš kao što je oblik slova slika nekog zvuka, a strelica slika naredbe „Pođi ovim smerom". Kle je shvatio da je u svakom konvencionalnom sistemu znak jednostavno okidač. Onog trentka kad ga uočimo, mi mu pridajemo značenje, ne razmišljajući više o njegovoj formi. Kle je želeo da se njegovi znakovi usade u našu svest kao vizuelne činjenice, a da uz to zadrže i svojstvo „okidača".

Pri kraju života dao se na proučavanje ideograma svih vrsta, na primer hijeroglifa, zagonetnih oznaka na preistorijskim pećinama – „zgusnutim" figurativnim slikama koje su mu se sviđale jer su imale oba svojstva kojima je težio u



1068. Georg Gros. *Nemačka, zimska bajka.* 1918. Ranije kolekcija Garvens, Hanover, Nemačka



1069. Maks Bekman. *San.* 1921. Ulje na platnu, 180,3 x 89 cm. Kolekcija Mortona D. Meja, Sent Luis, Misuri

svom grafičkom jeziku. Taj „ideografski stil" jasno je izražen na slici 1066, *Park kraj Lu(cerna).* Kao što lirski pesnik može da se koristi najjednostavnijim rečima, ovi varljivo jednostavni oblici sadrže čitavo bogatstvo doživljaja i osećanja: čednu radost proleća, potkresanu urednost svojstvenu zarobljeničkom životu u parku. Ima li to veze – duhovne, ako ne činjenične – s romantičarskim *Letnjim predelom* u rukopisu *Karmina burana* (slika 422)? Ali Kleov stav brzo se promenio. Pred samu smrt, slikarev užas pred nastupajućim Drugim svetskim ratom naveo ga je da napusti svoj lepršavi manir u korist tmurnog pesimističkog stanovišta, bliskog najmračnijim Miroovim priviđenjima iz istog vremena.

Ekspresionizam

KOLVIC. Iskustvo Prvog svetskog rata ispunilo je nemačke umetnike dubokom teskobom i zabrinutošću za modernu civilizaciju, a to osećanje našlo je svoj najbolji izraz u ekspresionizmu. Delo Kete Kolvic (1867–1945) gotovo isključivo čine grafike i crteži uporedivi s grafikama i crtežima Oskara Kokoške, čijem se delu divila.

Njene grafike ponikle su iz grafika devetnaestog veka. Munk, Klimt i nemački slikar Maks Klinger (1857–1920) inspirisali su je u njenim počecima, a isto tako i njen prijatelj Ernst Barlah (vidi str. 768). Pa ipak, Kete Kolvic je odlučno koračala svojim putem, govoreći u svojim delima o nehumanosti i nepravdi u savremenom društvu. Da bi izrazila socijalne i etičke probleme, prihvatila je izražajni naturalistički stil i izbor neumoljivo tmurnih tema. Ispijene majke i iskorišćavani radnici bili su središte njenih tematskih interesovanja, ali najrečitije je progovorila o ratu. Prvi svetski rat, u kojem je njen najstariji sin izgubio život, učinio je od nje vatrenu pobornicu pacifizma. Njena litografija *Nikad više rata!* (slika 1067) nezaboravan je izraz protesta.

GROS. Georg Gros (1893–1959), slikar i grafičar, 1913. je studirao u Parizu, a posle rata je prišao dadaističkom pokretu u Berlinu. Nadahnut futuristima, Gros je upotrebio osnažen oblik kubizma da bi razvio žestoko satirični, ogorčeni stil kojim je izražavao razočaranje svoje generacije. Na slici *Nemačka, zimska bajka* (slika 1068) grad Berlin kao

Pozorište između dva rata

Nemački likovni umetnici ekspresionisti imali su svoj pandan u ekspresionističkoj drami, koja je u svakom pozorišnom komadu zgusnula najveću moguću količinu osećanja, a izbacila sve što nije bilo potrebno da se prenese glavna poruka drame. U početku je težila temeljnim istinama i utopijskoj viziji, kao u drami *Prosjak* (1912) Rajnharda Zorgea (1892–1916), ali se ubrzo okrenula antiratnim pobudama, kao u drami *Jedna rasa* (1918) Frica fon Unrua (1885–1970). Izdavač časopisa *Šturm*, Hervart Valden (1878–1941), podržavao je ekspresionističko pozorište i privukao u Berlin mnoge vodeće slikare, uključujući i Oskara Kokošku, koji je bio i dramski pisac. Karakteristično je da je trilogija *Gas* (1917–1920) Georga Kajzera (1878–1945) izražavala utopijske ideale tako što je likove svela na simbole društvenih sila, pa su se oni npr. zvali Inženjer ili Sin Milijardera.

Nemačka je u vreme Vajmarske Republike (1920–1933) bila najživlji pozorišni centar u Evropi, koji je svojom neverovatnom raznovrsnošću odražavao previranja posleratnih godina. Najvažnija nemačka drama izvedena između dva rata bila je *Čovek i mase* (1921) Ernsta Tolera (1893–1939), u kaleidoskopski živopisnoj viziji reditelja Jirgena Felinga (1890–1968). U njoj se već nazirao pesimizam koji će dovesti do odumiranja ekspresionizma nekoliko godina kasnije. Umesto njega pojaviće se epski teatar Ervina Piskatora (1893–1966), koji se zalagao za proletersko pozorište. On je zasnovao fragmentaran stil drame, koji, za razliku od ekspresionizma, gledaoca postavlja na psihološku distancu služeći se podeljenom pozornicom, ubacujući umetke iz filmova i upućujući glumce da se neposredno obraćaju publici. Ti postupci, koji će kasnije postati uobičajeni, razbili su klasičnu pozorišnu podelu i iluziju da gledaoci zaista prisustvuju samom događaju.

Glavni predstavnik epskog teatra bio je Bertolt Breht (1898–1956), ubeđeni komunista, koji je veliki deo života proveo u egzilu u Americi. I danas je najpoznatiji po *Operi za tri groša* (1928) s muzikom kabaretskog tipa Kurta Vajla (1900–1950), koja je u još većoj meri cinična nego originalna opera Džona Geja na kojoj se zasniva (vidi str. 623). Brehtova najbolja drama jeste *Majka Hrabrost i njena deca* (1938–1939), priča o propasti jedne porodice za vreme Tridesetogodišnjeg rata. Drama je podstakla gledaoce da razmišljaju o njenom značenju time što je savremene događaje premestila u prošlost (postupak nazvan istorizacija) i prikazala ih kao seriju nepovezanih epizoda kojima je dodala neobične efekte da kod gledalaca postigne osećanje otuđenja. Tako je pozorište, komentarišući radnju, bacilo novu svetlost na nju.

Dvadesete godine bile su i doba tehničkih inovacija u Nemačkoj. U Bauhausu su izvođeni važni eksperimenti pod rukovodstvom Valtera Gropijusa, koji je zamislio pozornicu koja se može razmestiti tako da se gledaoci nađu u centru radnje. Oskar Šlemer (1888–1943), koji je vodio pozorišnu radionicu, kreirao je „apstraktne" kostime koji su glumca pretvarali u skulpturalno arhitektonske elemente što su se mogli slobodno razmeštati na pozornici i potpuno kontrolisati svaki pokret. Pokret *Nova stvarnost* (Neue Sachlichkeit) takođe je našao ventil u pozorištu, u obliku dokumentarnih drama na razne društvene teme, ali jedini važniji pisac bio je Ferdinand Brukner (1891–1958).

Glavni doprinos Francuske razvoju teatra bilo je nadrealističko pozorište. Osim Žarijeve drame *Kralj Ibi*, rani primer nadrealističke drame bile su *Tirezijine dojke* Gijoma Apolinera (1880–1918), gde se u nelogično slobodnom obliku mešao pučki teatar s muzikom i igrom. Pesnik Žan Kokto (1892–1963) primenio je mnoge od tih ideja u baletu *Parada*, koji je postavio Ruski balet Djagiljeva ostvarujući jednu od najboljih saradnji tog razdoblja, s Pikasovim kostimima i Satijevom (1866–1925) muzikom. Koktoov najuspešniji potez bilo je prenošenje klasičnih grčkih drama u moderno doba uz upotrebu svakojakih nadrealističkih efekata. Radio je i za Švedski balet, konkurentsku trupu koja je delovala početkom dvadesetih godina i privukla slikare Ležea i De Kirika na saradnju.

Iako su nadrealisti dvadesetih i tridesetih godina inscenirali brojna apsurdna događanja, najvažnije je bilo delo učenika Andre Bretona, Antonina Artoa (1896–1948), nakon što je 1931. napustio nadrealizam. Artoov surovi teatar odbacio je jezik zbog njegove nemoći, i inscenirao orkestrirani napad na sva čula, da tako otvori „čireve civilizacije", upozoravajući gledaoca na pravi izvor njegovih snova, u kojima će provaliti njegov „smisao za zločin, erotske opsesije i njegovo divljaštvo". Nadrealizam je isto tako podstakao Anri-Renea Lenormana (1882–1915) da napiše *Vreme je san* (1919) i *Jedač snova* (1922); njegove distorzije vremena i prostora nagoveštavaju efekte koje ćemo kasnije videti na Dalijevoj slici *Postojanost sećanja* (1061). Možda je najzanimljivija nadrealistička drama *Iza zatvorenih vrata* (1944) koju je za vreme Drugog svetskog rata napisao egzistencijalistički filozof Žan-Pol Sartr (1905–1980). To je drama ljudskih odnosa u kojoj se muškarac i dve žene uzalud međusobno proganjaju tražeći potvrdu kod onih kojima pokušavaju da vladaju, a koji i sami imaju svojih briga. Sartrov teatar situacija nastojao je da „istraži čovekovo stanje u celini i da modernom čoveku ponudi portret" satkan od njegovih sopstvenih postupaka i sopstvenog izbora.

Iitalijanski futurizam, iako je bio kratkog veka, bio je važan zbog energičnog odbacivanja tradicionalne dramatizacije upotrebom multimedijskih tehnika za podsticanje slavljenja mašine, za postizanje istovremenih efekata i za rušenje barijera među umetnostima. Tokom Drugog svetskog rata zakratko se pojavilo pozorište groteksnog u dramama Luiđija Kjarelija (1880–1947). Svakako najveći italijanski dramski pisac veka bio je Luiđi Pirandelo (1867–

1936), romanopisac koji se pozorištu posvetio tek posle 1910. U drami *Šest lica traži pisca* (1921) tako je savršeno izmešao maštu i stvarnost da je istina postala sasvim subjektivna i nesaznatljiva jer je uvek različita s obzirom na ugao gledanja, bilo dramskih likova ili gledalaca. Najbolji španski dramski pisac bio je romansijer i pesnik Federiko Garsija Lorka (1898–1936). Početkom tridesetih godina radio je s pozorišnom trupom La Baraka da bi stvorio modernu verziju pučkog teatra s večnim španskim temama ljubavi i časti, a isto je pokušavao i Alehandro Kasona (1903–1966), koji je vodio sličnu putujuću trupu Narodno pozorište.

Pozorište u Rusiji bilo je i posle Revolucije središte eksperimentisanja. Najmoćniji reditelj bio je Mejerhold, koji stavlja naglasak na biomehaniku: pokreti glumca, slični pokretima mašine, postali su glavno izražajno sredstvo. Kulise u njegovom pozorištu koje su izrađivali konstruktivisti bile su proizvod najsmelije mašte koju je svet ikad video. Mejerhold je sarađivao s Vladimirom Majakovskim (1893–1930), istinskim književnim genijem koji je stvarao drame, kakva je npr. *Stenica* (1929), koje su bile žestoka satira sovjetske birokratije i koje su bile veoma loše primljene. Jevgenij Vahtangov (1883–1922), učitelj mnogih vodećih ličnosti nastupajuće generacije, uspešno je spojio prividno protivrečne pristupe Mejerholda i Stanislavskog.

Posle Prvog svetskog rata u Engleskoj je pozorište cvetalo. Još od vremena kraljice Elizabete I nije bilo toliko velikih reditelja i glumaca ni pozorišta. Na listi legendi teatra nalaze se Tajron Gatri, Bari Džekson, Lorens Olivije, Džon Gilgud, Majkl Redgrejv, Alek Ginis, Elsa Lančester, Čarls Loton i Sibil Torndajk, da spomenemo samo najslavnije. Englesku dramu tog doba danas uglavnom pamtimo po komedijama romanopisca V. Somerseta Moma (1874–1965) i Noela Kauarda (1899–1973), koji je bio idealan čovek pozorišta. I ozbiljni pisci ostavili su značajan dramski opus. Dobar je primer drama romanopisca Dž. B. Pristlija (1894–1984) *Bio sam ovde već ranije* (1937), koja se bavi delovanjem ranijih inkarnacija na sadašnju. Pesnik V. H. Oden (1907–1973) i romanopisac Kristofer Išervud (1904–1986) sarađivali su na više drama pisanih u ekspresionističkim stihovima, uključujući dramu *Pas ispod kože* (1935), koju je izvelo pozorište Grup Teatar. Pesnik američkog porekla T. S. Eliot (1888–1965) jedan je od osnivača tog pozorišta koje je postavilo na scenu njegov komad *Svini agonista* (1932), „melodramu u Aristofanovom stilu" i koju je smatrao pesmom u dijaloškom obliku, kao i *Ubistvo u katedrali* (1935), dramu o smrti Tomasa Beketa. Obe su bile pokušaj vraćanja stiha u pozorište kroz populističke forme i tehnike mjuzikhola, iako je Eliot pred kraj decenije napustio taj pristup. Drame koje je u svom ranom razdoblju, sredinom dvadesetih godina, napisao Šon O'Kejsi (1880–1964) za pozorište Abi bavile su se uticajem irskog ustanka na život ljudi, ali je kasnije, s pacifističkom dramom *Srebrni pehar* (1928), stilski skrenuo prema ekspresionizmu što je dovelo do raskida s tim pozorištem, uprkos Jejtsovoj podršci.

U Sjedinjenim Američkim Državama nicale su nove trupe, a mnoge je od njih u doba ekonomske krize subvencionisala vlada prema Federalnom planu pomoći pozorištima. Scenska umetnost doživela je korenite promene delovanjem scenografa i kostimografa Lija Simonsona (1888–1967) i Roberta Džounsa (1887–1954), i producenata Artura Hopkinsa (1878–1950) i Normana Bel Gedesa (1893–1958), koji su svi dobro poznavali najnovije evropske tehnike. Grup Teatar, koji su 1931. osnovali Li Strazberg (1901–1982) i drugi na načelima Moskovskog umetničkog pozorišta, uključivao je zvezdu Stelu Adler (1904–1992) i Eliju Kazana (rođenog 1909). To je bilo i zlatno doba holivudskog filma. Orson Vels, Lorens Olivije i njegova supruga Vivijen Li, Džon Gilgud, Elsa Lančester, Vinsent Mineli i njegova supruga Džudi Garland, bili su među glumcima i rediteljima podjednako uspešni na pozornici i na filmu.

Prvi put u svojoj istoriji Amerika je imala pisce potpuno ravnopravne onima u Evropi, a mnogi od njih pisali su i za pozorište. Najbolji je bez sumnje bio Judžin O' Nil (1888–1953), sin glumca Džejmsa O'Nila (1846–1920), čije se snažne drame *Čežnja pod brestovima* (1925), *Crnina pristaje Elektri* (1931), *I ledar dođe* (1940–1946) i danas smatraju američkim klasicima tog doba. S njima se mogu uporediti jedino drame koje je 1935. godine napisao Kliford Odets (1906–1963) za Grup Teatar – *Čekajući Levorukog*, *Probudi se i pevaj* i *Izgubljeni raj* – sve sročene snažnim jezikom. Ipak je najpopularnije Odetsovo delo *Zlatni mladić* (1937), priča o mladom violinisti koji postaje bokser da bi zaradio novac, što je providna aluzija na njegov dolazak u Holivud u kome je njegov talenat brzo presušio. Romanopisac Džon Stajnbek (1902–1968) adaptirao je tri svoje knjige za pozornicu; najbolja od tih adaptacija jeste *O miševima i ljudima*, napravljena u saradnji s Džordžom S. Kaufmanom (1889–1961), a to je priča o snazi, slabosti i ljudskom dostojanstvu putujućih radnika u provincijskom gradiću američkog Srednjeg zapada u doba krize. Maksvel Anderson (1888–1959) postigao je naklonost kritike tridesetih godina, pa je dobio i Pulicerovu nagradu za *Oba naša doma* (1933) i Nagradu dramskih kritičara za *Vinterset* (1935). Mnoga njegova dela bave se ratom ili velikim vladarima i političarima prošlosti. Ostali doprinosi američkom pozorištu bili su *Ulični prizor* (1929) Elmera Rajsa (1892–1967), koji govori o ugnjetavanju i dehumanizaciji; *Doba tvog života* (1939) Vilijama Sarojana (1908–1981), duhovita i živopisna priča o životu u San Francisku; *Mulato* (1935) Langstona Hjuza (1902–1967), velikog pisca harlemske renesanse; i *Kolevka će se zanjihati* (1937) Marka Blicstajna (1905–1964), koju je odbacio Federalni plan za pozorište, što je navelo Velsa i Džona Hausmana (1902–1988) da osnuju pozorište Merkuri.

Muzika između dva rata

Najvažniji kompozitor između dva rata bio je Bela Bartok (1881–1945). Godine 1905. upoznao se sa kompozitorom Zoltanom Kodajem (1882–1967); zajedno su počeli da skupljaju mađarsku narodnu muziku, a vodili su i Muzičku akademiju u Budimpešti. Koristeći se narodnim napevima, ritmovima i stilovima, Bartok je istovremeno u svoja dela uključivao i složene ritmove i efekte udaraljki karakteristične za Stravinskog, kao i Šenbergove disonance i atonalnost. Njegova muzika je vrlo lična, a objedinjuje ekspresionizam i nadrealizam da bi prenela strastvenu emotivnost koja dolazi do izraza u operi *Zamak Plavobradog* (1918) i u baletu *Čudesni Mandarin* (1926), a posebno u šest gudačkih kvarteta (1908–1939), koji su po dubini i inovacijama ravni Betovenovim. Bartok je bio poznat kao klavirski virtuoz, pa njegova tri koncerta za klavir (1926–1945) izvlače sve mogućnosti iz tog muzičkog instrumenta. Njegov poslednji koncert za klavir i *Koncert za orkestar* (1943) zbog svoje melodioznosti pristupačni su širokom auditorijumu, a ipak ne razvodnjavaju kompozitorovu jedinstvenu viziju.

Ruski klavirski virtuoz Sergej Prokofjev (1891–1953) počeo je karijeru kao pripadnik avangarde s dva koncerta puna disonanci, ali je melodija ipak ostala srž njegove muzike. Posle Revolucije 1917. godine uputio se u Evropu. Po povratku u Rusiju 1934. godine komponovao je prekrasan balet Romeo i Julija i orkestarsku bajku za decu *Peća i vuk.* Mada se veoma trudio da udovolji zahtevima sovjetskih vlasti za propagandnom muzikom u delima kao što je njegova Peta simfonija (1944), ipak je doživeo znatno ograničavanje slobode i ugnjetavanje kao i njegov mlađi kolega Dmitrij Šostakovič (1906–1975), čije su privatne kompozicije beskompromisne u svom poštenju. One pak kompozitore koji su bili po volji sovjetskih vlasti, današnji auditorijum s pravom zanemaruje.

Sjedinjene Američke Države dale su dva važna kompozitora u prvoj polovini dvadesetog veka: Čarlsa Ajvsa (1874–1954) i Henrija Kauela (1897–1965). Ajvs je dobio tradicionalno akademsko obrazovanje na Univerzitetu Jejl, ali je već pre završetka školovanja počeo da eksperimentiše sa efektima koji će postati zaštitni znak njegove muzike. To usmerenje dostiglo je vrhunac u *Četvrtoj simfoniji* (1916), koja vodi nekoliko istovremeno sviranih tema u različitim tonalitetima s različitim grupama instrumenata i različitim dirigentima da bi postigla živopisne zvučne efekte, i u *Konkord sonati za klavir* (1920) u kojoj se pri izvođenju koriste laktovi i komadi drveta. Uz sve to bio je talentovan melodičar. *Tri mesta u Novoj Engleskoj* (1914) tipična je američka kompozicija po izboru teme i po smenjivanju svečane i uznemirujuće atmosfere.

Ajvs je posle 1918. malo komponovao. Ostatak života proveo je kao uspešan agent osiguranja, a muzicirao je samo s nekolicinom prijatelja, kao što su Kauel i Čarls Ragles (1876–1971). Kauel je, kao i Ajvs, bio začetnik eksperimentalne muzike za klavir. Napisao je nekoliko kompozicija za „preparirani" klavir, instrument pripremljen za sviranje tako da su na žice obešeni ili zakačeni predmeti koji unose šum. On je prvi američki kompozitor koji se dosledno interesovao za muziku drugih kultura i uključivao je u svoje brojne simfonije. Ragles je bio krajnji individualista, a njegova dela bave se simbolističkim temama. Iako se ponekad koristi gotovo postromantičarskom zvučnošću, neprestano pokazuje brigu za savršenstvo forme i zvuka što postiže vrlo koncentrisanim sredstvima. (Jednom je proveo čitavo poslepodne ponavljajući na klaviru istu notu i tražeći „savršeno Ce".)

Aron Kopland (1900–1990) učio je kod Nađe Bulanže (1887–1979) početkom dvadesetih godina u Parizu, gde je dospeo pod uticaj Stravinskog. Po povratku u Sjedinjene Američke Države usvojio je teme i ritmove nadahnute džezom. Kao oduševljeni pristalica liberalne ideologije, trudio se da stvara muziku koja će govoriti svim ljudima, a ne samo pripadnicima jednog dela sveta. Shodno tome, Kopland je više od ijednog drugog kompozitora odredio našu predstavu o „američkoj" muzici u najširem smislu, uključujući latinskoameričku, meksičku, apalačijsku i muziku američkog Zapada. Njegova tri baleta – *Bili Kid* (1938), *Rodeo* (1942), a naročito *Proleće u Apalačiju* (1944) – s pravom su popularna dela koja čine neodoljiv spoj dirljivog lirizma i ritmičke živosti. Koplandov opus uključuje nekoliko zahtevnih ozbiljnih dela, kao što su *Varijacije za klavir* (1930) i *Treća simfonija* (1946) komponovana u novoklasičnom maniru Stravinskog.

Engleska je, takođe, pre 1945. imala značajnu kompozitorsku školu, počevši s kasnim romantičarom Edvardom Elgarom (1857–1934). Elgarova kantata *Geroncijusov san* (1900), utemeljena na pesmi teologa Džona Henrija Njumana o putovanju duše u raj, primer je idealizma engleske škole. Za tu školu takođe je tipična ljubav prema prirodi, koju nalazimo u delu Gustava Holsta (1874–1934), najpoznatijeg po delu *Planete* (1916). Možda je najbolji kompozitor bio Ralf fon Vilijams (1872–1958), čije kompozicije, poput *Serenade muzici* (1938), na tekst Šekspirovog *Otela*, najbolje predstavljaju engleski lirizam.

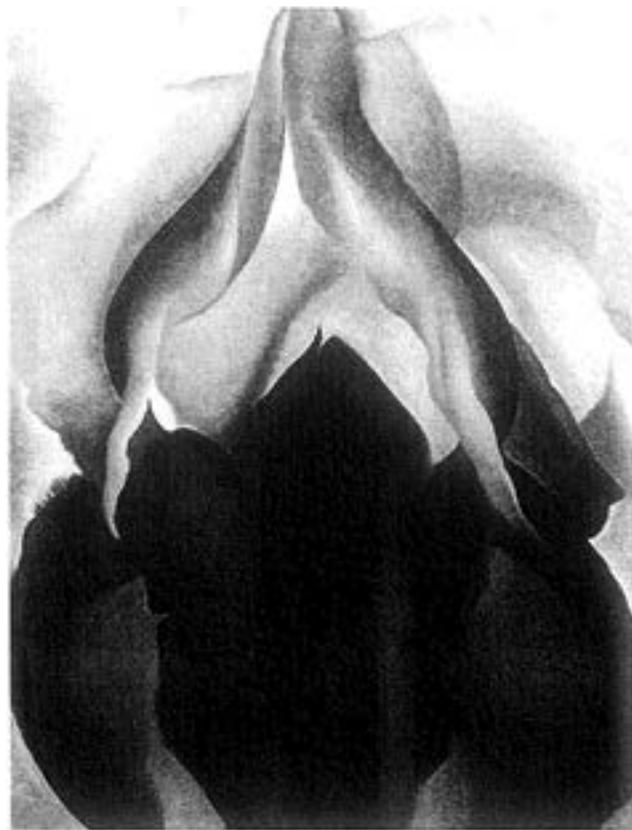
pokazao kako se nezapadnjački oblici mogu uklopiti u zapadnjačku tradiciju. Pljosnata dekorativnost njegove umetnosti posebno je bila prikladna za zidne slike. Ali uključivanje ovih slikara u politička previranja često ih je navodilo da svoja dela preopterećuju ideološkim značenjem. Hose Klemente Orosko (1883–1949), najbolje je sačuvao osećanje za ravnotežu teme i oblika, jer je kao strastveno samostalan umetnik odbio da bude upleten u stranačku politiku. Detalj iz ciklusa zidnih slika na Univerzitetu u Gvadalahari (slika 1072) ilustruje njegovo najsnažnije obeležje: duboko humanističko saosećanje s patnjom širokih masa.

Realizam

DIKS. Upravnik muzeja u Manhajmu organizovao je 1923. izložbu pod nazivom Nova stvarnost (*Die Neue Sachlichkeit,* ponekad nazvana i Magični realizam). To je, po njegovom objašnjenju, „naziv za novi realizam sa socijalističkim



1073. Oto Diks. *Dr Majer-Herman.* 1926. Ulje i tempera na drvetu, 149,2 x 99,1 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Filipa Džonsona



1074. Džordžija O'Kif. *Crni ljiljan III.* 1926. Ulje na platnu, 91,4 x 75,9 cm. Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Kolekcija Alfreda Stiglica 1949.

prizvukom". Cinizam i rezignacija negativni su vidovi *Nove stvarnosti*; a njena pozitivna strana dolazi do izraza u oduševljenju za neposrednu stvarnost. Njeni najvažniji predstavnici bili su Georg Gros, koji je tada već bio napustio svoj reski stil i zamenio ga realističkim, iako ne manje sarkastičnim stilom, kao i Maks Bekman čiji je naturalizam bio način da izrazi svoje razočaranje. Ali, bitne karakteristike *Nove stvarnosti* izrazio je svojim pedantnim verizmom Oto Diks (1891–1969), ekspresionista i ranije pripadnik dadaističkog pokreta. Koreni *Nove stvarnosti* leže u nemačkoj renesansnoj umetnosti i u Rungeovom romantizmu koji je Diks iskoristio da bi upozorio, upravo opsesivno detaljno, na zlo unutar moderne Nemačke. Diksova najbolja dela jesu portreti, kao onaj dr Majer-Hermana (slika 1073). Slika poseduje natprirodnu jasnoću koja daje mučnu žestinu ovoj prividno jednostavnoj figuri doktora koji spokojno sedi pred svojim instrumentima, nalik na njegov naduveni lik. Tim postupkom Diksove figure poprimile su otuđenost mašina na slici Maksa Ernsta *1 čovek od cevi* (slika 1059), tako da su postale neobično preteće. Ako želimo poređenje s jednako snažnom slikom, setimo se Engrovog *Luja Bertena* (slika 871). To što Diks zaista dobro prolazi u tom poređenju dokaz je njegovog umeća karakterizacije.

O'KIF. *Nova stvarnost* ubrzo je bila prevaziđena realizmom obojenim romantičarskom čežnjom, kao delom široke reakcije konzervativizma s obe strane Atlantika. Najvažniji predstavnik naturalizma, koji je u celini obeležavao američku umetnost dvadesetih godina, bila je Džordžija O'Kif (1887–1986). Tokom svog dugog života prošla je širok raspon tema i stilova. Poput Artura Dava slikala je u nekoj vrsti organske apstrakcije koju duguje ekspresionizmu, ali je prihvatila i precizionizam Čarlsa Demuta (vidi str. 804), tako da je nekad smatraju i apstraktnom slikarkom. U svom radu često je spajala oba pristupa: kad bi u svojoj mašti prihvatila neku temu, ona bi je menjala i pojednostavljivala dok ne bi poprimila lični značaj. Pa ipak, Džordžija O'Kif je u srcu ostala realista. *Crni ljiljan III* (slika 1074) jeste tip slike po kojima je najpoznatija. Sliku obeležava osećanje za čvrst crtež koji joj je bio svojstven. Dekorativnost prikazanog cveta je varljiva. Ako ga pogledamo izbliza i u uvećanoj razmeri, videćemo da je reč o jedva prikrivenom znaku ženske polnosti.

PRIZORI IZ AMERIČKOG ŽIVOTA. Premoć realizma tridesetih godina označila je povlačenje avangardne umetnosti kao reakciju na ekonomsku krizu i društvena previranja koja su zahvatila i Evropu i Sjedinjene Američke Države. Realizam je uvek povezan s afirmacijom tradicionalnih vrednosti. Većina američkih umetnika podelila se u dva tabora: regionaliste i soc(ijal)realiste. Regionalisti su se trudili da obnove idealizam tako što su oživljavali američke



1075. Edvard Hoper. *Rano nedeljno jutro.* 1930. Ulje na platnu, 88,9 x 152,4 cm. Vitnijev muzej američke umetnosti, Njujork

mitove, uglavnom onako kako su bili formulisani na Srednjem zapadu. Soc(ijal)realisti, s druge strane, uočili su zbrku i očaj koje je donela kriza, pa su se potrudili oko društvenih reformi. Međutim, koliko god da su bila krajnje suprotna, oba pokreta su uveliko nadahnjivala umetnike koji su slikali u maniru grupe „Kanta za smeće" (vidi str. 799).

HOPER. Jedini umetnik koji se svima podjednako sviđao, uključujući i ono malo preostalih modernista, bio je nekadašnji učenik Roberta Henrija, Edvard Hoper (1882–1967). Hoper se usredsredio na ono što je otada počelo da se naziva „narodnom arhitekturom" američkih gradova – na fasade prodavnica, bioskopa i restorana otvorenih preko čitave noći – koje niko drugi nije smatrao vrednim pažnje umetnika. *Rano nedeljno jutro* (slika 1075) izaziva osećanje usamljenosti iz svih previše dobro poznatih elemenata obične ulice. Jasno nam je da je prikazani mir samo privremen i da iza mrtvih fasada ključa pritajen život. Kad skrenemo pogled na zastrte prozore, gotovo da očekujemo kako će se poneka zavesa podići. Osim svoje poetičnosti, slika pokazuje čvrstu disciplinu oblikovanja. Primećujemo je u položaju hidranta i oznake za berbernicu, u suptilnoj različitosti prozora u nizu, u brižljivo izračunatoj kosini sunčanih zraka, u suptilnoj ravnoteži vertikala i horizontala. Očigledno je da je Hoper znao za Mondrijana.

LORENS. Dvadesete godine dovele su do kulturne obnove Afroamerikanaca, poznate pod nazivom *harlemska renesansa.* Mada su njena obećanja smanjena zbog ekonomske krize, taj kratki zamah iznedrio je prve umetnike koji će steći priznanje u celoj državi. Još je i danas najpoznatiji Džejkob Lorens (rođen 1917), koji se probio oko 1940. godine. Podstaknut gnevom zbog nepravdi nanesenih Afroamerikancima, Lorens je počeo da se bavi najvažnijim društvenim temama tog doba. Njegova serija slika „Iz svakog grada na Jugu..." (vidi sliku 1076) posvećena je velikom iseljavanju crnaca s Juga. Uprkos malom formatu, slika je upečatljivo monumentalna, zahvaljujući pojednostavljenim oblicima i ravnomernoj boji, koji vrlo neposredno izražavaju autorovu nameru. Lorensov uticaj bio je tako jak da njegova umetnost i danas, prema mišljenju mnogih, definiše prototip afroameričkog slikarstva, mada je 1983. prestao da slika.

SLIKARSTVO POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA

Apstraktni ekspresionizam: akciono slikarstvo

Svet koji je preživeo najtežu ekonomsku katastrofu i najveću pretnju civilizaciji u čitavoj istoriji, sada (1945) se suočio s još većom mogućom opasnošću – s nuklearnim istrebljenjem. Oko te središnje činjenice odvijalo se čitavo razdoblje hladnog rata, koje je završeno tek nedavno. Ironijom sudbine bilo je to doba nezapamćenog blagostanja u većini zapadnih zemalja, ali ne i u ostalom svetu koji se, ako izuzmemo Japan, sve donedavno trudio da im uspešno konkuriše.

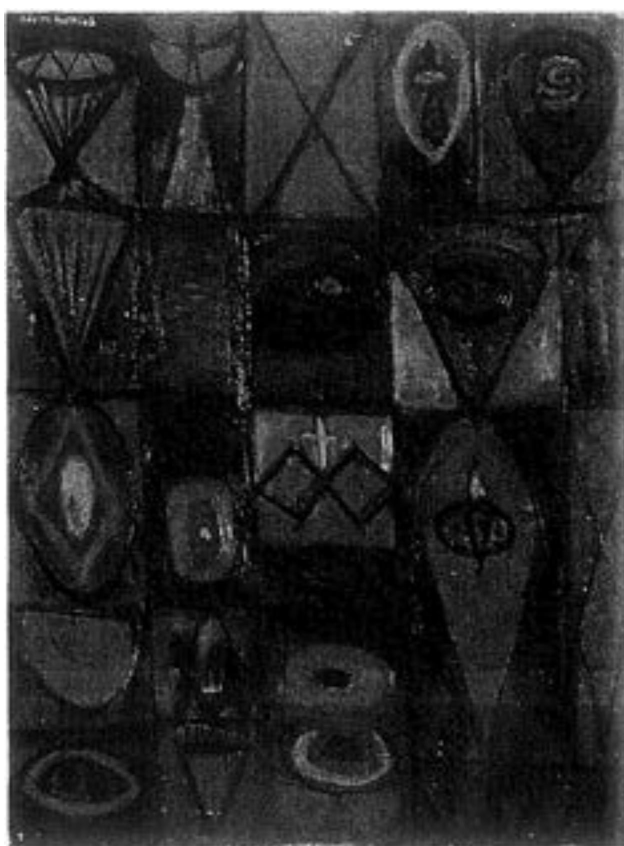


1076. Džejkob Lorens. *Seoba crnaca,* treći pano, „Iz svakog grada na Jugu na stotine iseljenika odlazilo je na put prema Severu." 1940–1941. Tempera na masonitu, 29,2 x 44,4 cm. Kolekcija Filips, Vašington

Slikarstvo koje je preovladavalo petnaestak godina posle Drugog svetskog rata nastalo je kao neposredna reakcija na tu istorijsku okolnost. Taj pravac često se naziva *apstraktnim ekspresionizmom,* jer su ga tako nazivali umetnici koji su živeli u Njujorku. Pod uticajem nadrealizma i egzistencijalističke filozofije, prvi apstraktni ekspresionisti – akcioni slikari – razvili su novi pristup likovnoj umetnosti. Slikarstvo je postalo pandan samom životu, proces koji teče i u kojem se umetnici suočavaju sa sličnim opasnostima i sumnjama pa su prisiljeni da donose niz svesnih ili nesvesnih odluka kao odgovor na unutrašnje i spoljašnje zahteve. Slikari „obojenih polja" pak stopili su grozničave pokrete i žestoke boje akcionih slikara u široke oblike poetskih nijansi koje donekle omogućuju da se nasluti duhovnost istočnjačkog misticizma. Slikarstvo „obojenih polja" u neku ruku rešilo je sukobe koje su formulisali ti slikari. Ali to su dve strane iste medalje, a dele ih samo vrlo sitne razlike u pristupu.

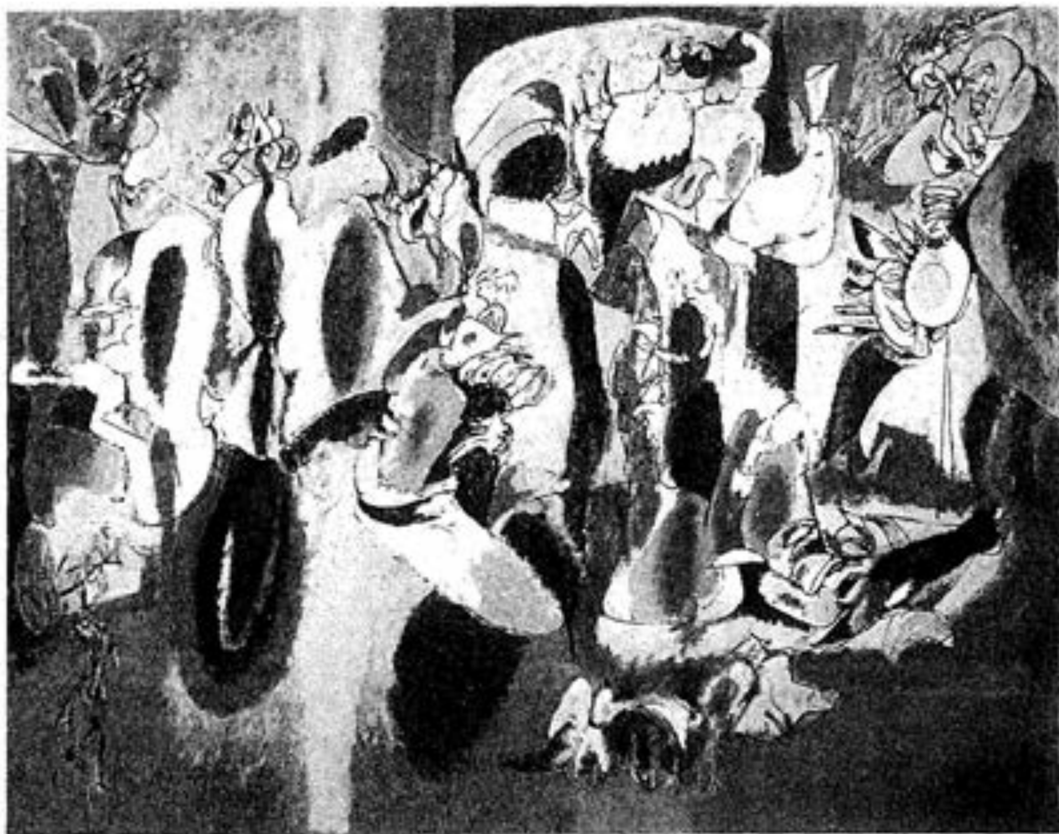
GOTLIB. Za vreme Drugog svetskog rata pesnik Andre Breton i ostali nadrealisti našli su utočište u Njujorku, gde je kritika oduševljeno prihvatila njihova dela. Ona su bila izložena u muzejima i galerijama, poput muzeja umetnosti dvadesetog veka Pegi Gugenhajm. Ubrzo su apstraktni ekspresionisti razradili svoj oblik nadrealizma koji im je omogućavao da izraze osećanje užasa prema sve većem zlu ovog nesređenog sveta. Očajni zbog krvoprolića koje preti uništenjem čitavoj našoj civilizaciji, počeli su da stvaraju mitske slike koje su izražavale njihov užas pred nadolazećom katastrofom. Pri tome na njih je snažno uticala teorija kolektivnog nesvesnog koju je formulisao Frojdov učenik Karl Gustav Jung, i koji je verovao da su u našoj potsvesti skriveni univerzalni arhetipovi.

Do obrta je došlo prilikom rasprave između Adolfa Gotliba (1903–1974) i Marka Rotka (1903–1970), u kojoj se čuo predlog da se oprobaju na klasičnim temama. Gotlib je posle toga počeo da koristi pikturalno pismo izvedeno iz Sofokla i drugih grčkih tragičara. To je oblik pikturalnog zapisa kojim se služila preistorijska umetnost; i koje iako do danas nije dešifrovano, za nas ipak ima zagonetnu, instinktivnu privlačnost. Ali malo preistorijskih slika ima snagu Gotlibovog pikturalnog pisma (slika 1077), koje



1077. Adolf Gotlib. *Silazak u tamu.* 1947. Ulje na masonitu, 76,2 x 63,5 cm. Umetnički muzej fakulteta Smit, Northempton, Masačusets
Dobijeno razmenom 1951.

dočarava nešto još elementarnije i od drevne baštine. Slika ima tajanstvenu moć da gledaoca vrati u mračno, primitivno carstvo podsvesnog. Naslikana u beskompromisno strogom stilu, ona isijava zlo koje je zastrašujuća predstava rata. Mrežom četvorouglova kompozicija podseća na Mondrijana i sadrži nadrealističke oblike nadahnute najmračnijim delima Pikasa, Miroa i Klea, naslikanim iste godine. Na prvi pogled slika izgleda kao zbrkana gomila ljudskih tela koja je neki ludak isekao na komade i ponovo sastavio. Sliku treba čitati deo po deo, pa čak ni onda nećemo dobiti



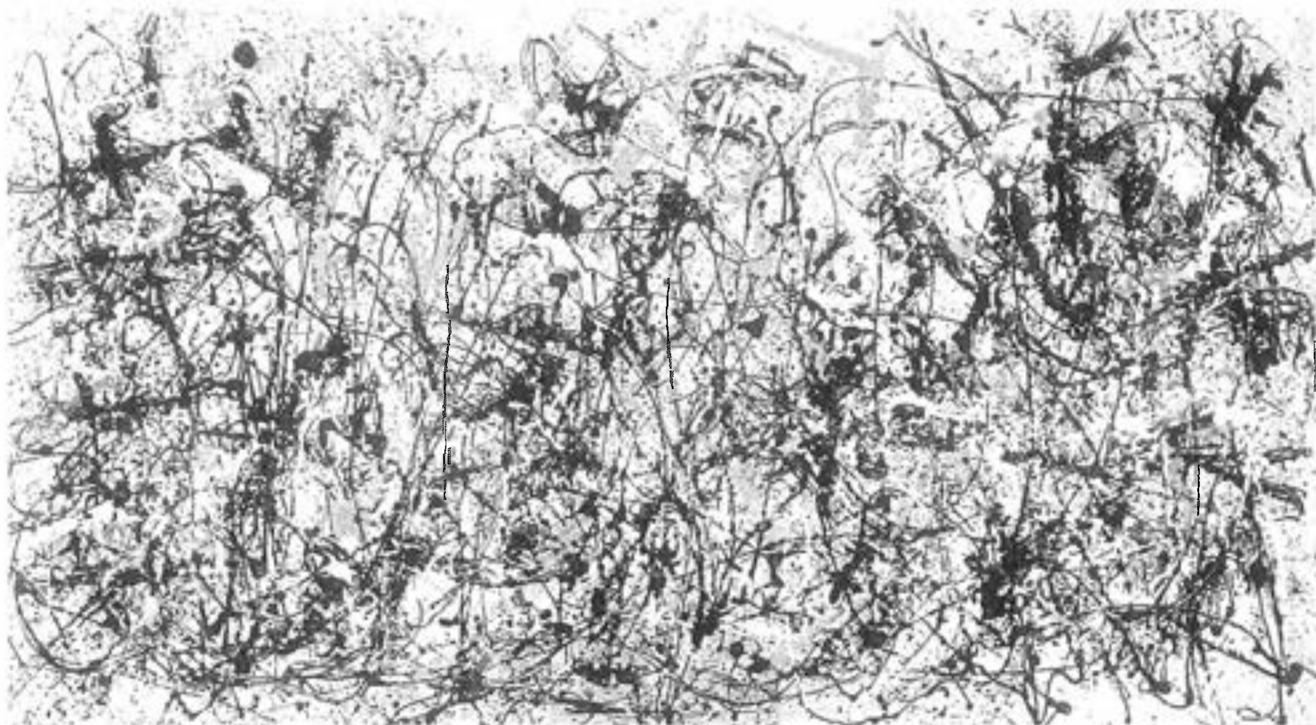
1078. Aršil Gorki. *Jetra je petlov češalj.* 1944. Ulje na platnu, 1,86 x 2,49 m.
Umetnička galerija Olbrajt-Noks, Bafalo, Njujork
Poklon Simora H. Noksa 1956.

doslovno značenje. Umesto toga, skup intuitivnih reakcija, nastao slobodnim asocijacijama na tu zagonetnu sliku, pruža nam istovremeno vrlo snažan i duboko uznemirujući doživljaj.

GORKI. Aršil Gorki (1904–1948), Jermenin koji je sa šesnaest godina došao u Ameriku, bio je začetnik pokreta i njegov najuticajniji pripadnik. Trebalo mu je dvadeset godina – najpre je slikao u Sezanovom, a potom u Pikasovom maniru – da dostigne stilsku zrelost. Ona se ogleda na slici *Jetra je petlov češalj* (slika 1078), njegovom najboljem delu. Zagonetni naziv upućuje na autorovu bliskost s nadrealistima tokom rata. Gorki je razvio privatnu i ličnu mitologiju koja je u osnovi njegovog dela; unutar tog hermetički zatvorenog carstva svaki je oblik neki autorov intimni znak. Sve je tu u stanju menjanja u nešto drugo. Postupak odražava njegovo iskustvo u kamuflaži. Biomorfne oblike očigledno duguje Mirou, ali njegov spontani postupak s njima, kao i sjajne boje, svedoče o njegovom oduševljenju za Kandinskog (vidi sliku 1064 i 1030). S druge strane, dinamička isprepletenost oblika i njihova agresivna moć privlačenja i odbijanja svojstveni su samo njemu.

POLOK. Najvažniji među slikarima akcionog slikarstva bio je Džekson Polok (1912–1956). Njegova ogromna slika pod nazivom *Jesenji ritam: broj 30, 1950.* (slika 1079) izrađena je uglavnom prosipanjem i prskanjem boje po platnu, umesto nanošenjem četkom. (Vidi Primarne izvore br. 105, str. 944.) Rezultat, naročito ako gledamo sliku sasvim izbliza, upućuje na Kandinskog i Maksa Ernsta (uporedi slike 1030 i 1060). Nefigurativni ekspresionizam Kandinskog i nadrealistička upotreba slučajnih efekata zaista su glavna ishodišta Polokovog dela, ali oni nedovoljno objašnjavaju njegovu revolucionarnu tehniku i emotivnu privlačnost njegove umetnosti. Zašto je Polok „bacio kantu s bojom u lice gledaocima" (za šta je Raskin optužio Vislera)? Sigurno ne zato da bude apstraktniji od svojih prethodnika, jer kad je Polok počeo da primenjuje prosipanje boje i prskanje (*dripping painting*), napustio je strogu kontrolu, što je karakteristika apstrakcije. Bolje rečeno, za njega je boja postala skladište zarobljenih sila koje treba osloboditi, umesto da smatra da je ona samo mrtva materija kojom se može manipulisati do mile volje.

Stvarne oblike koje vidimo na ilustracijama uveliko određuje unutrašnja dinamika njegovih materijala i njegovih postupaka: žitkost boje, brzina i smer udara na platno, delovanje na ostale slojeve pigmenta. Rezultat je tako živa, tako čulno bogata površina, da sve ranije slike u poređenju s njom deluju bledo. On „pogađa" bojom platno umesto da je „nanosi" slikarskom četkom – ili, drugim rečima, kad oslobađa sile iz boje dajući im sopstvenu snagu – Polok ne daje samo početni impuls, prepuštajući zatim stvarima da idu svojim tokom. On je, sam, vrhunski izvor energije koja napaja te sile, on jezdi na njima kao kauboj na divljem konju, u grču psihofizičkog napona. Ne uspe uvek da se održi u sedlu, ali, uprkos tome, takmičarsko oduševljenje koje napinje svaku oprugu njegovog bića vredno je truda. Naše poređenje, iako grubo, upućuje na bitnu razliku između Poloka i njegovih prethodnika: njegovu potpunu predanost činu slikanja. Odatle njegova ljubav



1079. Džekson Polok. *Jesenji ritam: broj 30, 1950.* 1950. Ulje na platnu, 2,64 x 5,26 m.
Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork
Fond Džordža A. Herna 1957.



1080. Li Krasner. *Proslava.* 1959–1960. Ulje na platnu, 2,3 x 4,9 m. Privatna kolekcija.
Ljubaznošću galerije Roberta Milera, Njujork

prema divovskim platnima koja mu daju dovoljno široko „bojno polje" da slika ne samo rukama nego i pokretima čitavog tela.

Naziv akciono slikarstvo izražava suštinu tog pristupa bolje nego naziv apstraktni ekspresionizam. Onima koji žale što Polok nije dovoljno vladao svojim medijem odgovorićemo da je ono što time gubimo daleko manje od onoga što dobijamo – a to je nov kontinuitet i sposobnost širenja kreativnog procesa, što njegovom delu daje izrazit pečat umetnosti sredine dvadesetog veka. Polokova tehnika, sama po sebi, nije bila presudna za to slikarstvo, pa ju je on 1953. godine napustio.

KRASNER. Li Krasner (1908–1984), koja je bila udata za Poloka, nikad nije napustila slikanje kičicom, mada je Polok na nju nesumnjivo uticao. Želela je da afirmiše svoju umetničku ličnost, ali je izašla iz njegove senke tek posle više uzastopnih promena smera i pošto je uništila dobar deo ranijih radova. Posle Polokove smrti uspela je da učini ono što je on pokušavao u poslednje tri godine života: ponovo da uvede figure u apstraktni ekspresionizam, zadržavši automatski rukopis. U Polokovom delu uvek je postojala ta mogućnost: u njegovom *Jesenjem ritmu* lako možemo zamisliti ljude kako divlje plešu. U *Proslavi* (slika 1080) Li Krasner definiše oblike koji se naziru unutar



1081. Vilem de Kuning, *Žena II*. 1952. Ulje na platnu, 149,9 x 109,2 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork Poklon supruge Džona D. Rokfelera III

zamršene mreže linija, koristeći se širokim potezima akcionih slikara, pa tako nagoveštava ljudske figure a da ih pri tom ne naslika.

DE KUNING. Delo Vilema de Kuninga (rođenog 1904), drugog istaknutog pripadnika grupe i prisnog prijatelja A. Gorkija, uvek je zadržalo vezu sa svetom figura, bez obzira na to da li je tema slike prepoznatljiva. Na nekim slikama, kao što je *Žena II* (slika 1081), figura izranja iz izlomljene zbrke poteza četke i nameće se isto tako snažno kao i Ruoova *Glava Hrista* (vidi sliku 1023). Ono po čemu je De Kuning blizak Poloku jeste besomučna energija koja dolazi do izraza u postupku slikanja, ono uspešno (ali jedva) savladano osećanje opasnosti i izazova. U stvari, slikar je na platnu radio i do dve godine, stalno ga doslikavajući, dok nije postigao željeni cilj. Kako da protumačimo ovu žestoko izobličenu *Ženu II*? Čini se kao da je tok psihičkih impulsa u postupku slikanja oslobodio mračnu sablast iz duboke umetnikove podsvesti, kao što se to zbilo na pikturalnom zapisu Adolfa Gotliba (uporedi sliku 1077). Zbog toga su ga ponekad optuživali da je ženomrzac, što je on poricao. Pre bismo rekli da je ta žena poput drevne boginje, okrutna, ali zavodljiva, ona koja predstavlja mračnu stranu našeg prabića. Već smo se s njom susreli i ranije, na primer u *Gospodarici životinja* iz Tere (slika 123). De Kuningova „žena" istovremeno je i komična karikatura moderne filmske zvezde kakva je bila Merilin Monro. Kao i Maks Bekman, i ovaj se slikar plaši praznog prostora svojstvenog ranijim vremenima, što u njegovom slučaju upućuje na egzistencijalnu prazninu. Tu duboku teskobu uspeo je da prevlada tek kad se iz Njujork Sitija preselio na Long Ajland.

Ekspresionizam u Evropi

Akciono slikarstvo označilo je sazrevanje američke umetnosti u svetskim razmerama. Pokret je snažno delovao na evropsku umetnost, koja tih godina nije imala da pokaže ništa što bi imalo adekvatnu snagu i uverljivost. Ipak, jedan francuski slikar dostigao je tako čudesnu originalnost da je sam stvorio novi pokret. Bio je to Žan Dibife čija je prva izložba, održana odmah posle oslobođenja, naelektrisala i međusobno suprotstavila pariski umetnički svet.

DIBIFE. Iako je Dibife (1901–1985) u mladosti stekao sistematsko slikarsko obrazovanje on nije reagovao ni na jedan od brojnih pravaca koje je uočavao oko sebe, kao ni na umetnost u muzejima. Sve mu je izgledalo odvojeno od života, pa se okrenuo drugim preokupacijama. Tek je u srednjim godinama doživeo prekretnicu koja mu je omogućila da otkrije svoj stvaralački dar. Dibife je shvatio da za



1082. Žan Dibife. *Le Métafisyx,* iz serije *Tela gospođa.* 1950. 116,2 x 89,5 cm. Privatna kolekcija



1083. Karel Apel. *Izgoreno lice.* 1961. Ulje na platnu, 3 x 2 m. Privatna kolekcija

njega prava umetnost treba da potiče izvan ideja i tradicija umetničke elite, pa je nadahnuće našao u svetu dece i umobolnih. Razlikovanje između „normalnog" i „nenormalnog" nije mu delovalo ništa problematičnije od uobičajenih pojmova o „lepom" i „ružnom". Još od Marsela Dišana (vidi str. 798) niko se nije odvažio na tako ozbiljnu kritiku same prirode umetnosti.

Dibife je postao pobornik onoga što je nazivao *art brut,* „sirova umetnost", ali nije uspeo da izbegne paradoks: iako je hvalio neposrednost i spontanost amatera nasuprot savršenstvu profesionalnih umetnika, sam je postao profesionalac. Sumnja u ustaljene vrednosti navela je Dišana da potpuno prekine umetničku delatnost. Za razliku od njega, Dibife je postao neverovatno plodan, pa je po broju dela stajao rame uz rame s Pikasom. U poređenju s Kleom koji je prvi upotrebio stil dečjih crteža (vidi str. 809–810), Dibifeova umetnost zaista je bila „brutalna". Gola neposrednost, njena eksplozivna, izazovna prisutnost, u suprotnosti je s Kleovom formalnom stegom i štedljivom upotrebom sredstava. Da li je Dibife upao u zamku koju je sam sebi postavio? Ako je njegovo delo samo oponašanje *sirove umetnosti* dece i ludaka, zar ga konvencije koje je sam odabrao nisu ograničavale isto onoliko koliko i konvencije umetničke elite?

Bićemo u iskušenju da tako mislimo čim prvi put bacimo pogled na sliku *Le Métafisyx* (slika 1082) iz njegove serije *Tela gospođa.* Čak i De Kuningova žestoko izobličena *Žena II* (slika 1081) izgleda nežno u poređenju s Dibifeovim šokantnim atakom na našu urođenu osetljivost. Boja je teška i mutna kao grubi premaz maltera, a konture koje opisuju zdepasto telo izgrebale su površinu slike kao na grafitima koje je naslikala nevešta ruka. Međutim, izgled vara. Besomučnost i usredsređenost Dibifeovog nasrtanja na platno ubedljivo govore kako ta njegova žena đavo nije figura koju „može da naslika svako dete". Umetnik je rečito objasnio svrhu takvih slika: „Žensko telo... dugo je povezivano s vrlo posebnim konceptom lepote koji smatram jadnim i koji me rastužuje. Sigurno je da sam za lepotu, ali ne takvu... Nameravam da izbrišem sve što su nas naučili da smatramo – ne sumnjajući u to – skladnim i lepim, i to da zamenim drugim, širim pojmom lepote, koja se odnosi na sve predmete, ne isključujući ni one najprezrenije... Želeo bih da ljudi gledaju na moj rad kao na poduhvat rehabilitacije prezrenih vrednosti i... oduševljenog slavlja."

APEL. *Art brut* i apstraktni ekspresionizam dali su glavni podsticaj grupi KOBRA, koja je delovala u Danskoj, Belgiji i Holandiji, a ime je sastavila od početnih slova glavnih gradova tih zemalja. Holandski slikar Karel Apel (rođen 1912), jedan od osnivača grupe, ubrzo se istakao kao najbolji čisti slikar svoje generacije u posleratnoj Evropi. Dibifeovim temama dodao je oštre poteze slikarske četke i žive boje slične De Kuningovim. Tokom dužih poseta Sjedinjenim Američkim Državama, pedesetih i šezdesetih godina, na Apela su neposredno uticali akcioni slikari, a nadahnjivao ga je i džez. Posledica je bila da je njegova

Pozorište posle Drugog svetskog rata

Posle završetka Drugog svetskog rata, kao reakcija na potisnutu kulturnu energiju i odgovor na potrebe širokih masa, došlo je do naglog razvoja pozorišne aktivnosti. U evropskim zemljama velika državna podrška iskorišćena je za obnavljanje nacionalnih pozorišta i za osnivanje novih. Francusko pozorište u početku se pridržavalo zamisli i postupaka koji su se razvijali u ratnim godinama. Većinu novih drama napisali su afirmisani pisci poput Žana Anuja (1910–1987), najpopularnijeg dramskog pisca u Francuskoj sedamdesetih godina, čija su se dela bavila dilemom kako da se očuva poštenje svojstveno mladima u svetu starijih zasnovanom na kompromisima. Ali bitan doprinos posleratne Francuske bio je teatar apsurda koji, u skladu sa svojim karakterom, nikad nije bio institucionalizovan pokret, pa je i naziv dobio tek kad je prešao zenit, a dao mu ga je Martin Eslin 1961. godine. Naziv potiče iz eseja „Mit o Sizifu" koji je 1943. napisao Alber Kami (1913– 1960); on je smatrao da je čitav kosmos haotičan i neracionalan, i da je čovekova potraga za smislom „apsurdna", baš kao što je apsurdan bio i zadatak korintskog kralja Tantala koji je u Hadu osuđen da zauvek gura uzbrdo isti kamen. Kamijevi pogledi tesno su povezani sa egzistencijalizmom Žan-Pola Sartra, koji je smatrao da je nemoguće spoznati istinu u apsolutnom smislu kao i da svaki pojedinac sam treba da ponovo pronađe smisao za sebe. Kami je, međutim, odbacio Sartrov poziv na politički angažman (koliko god on bio neracionalan), što je bilo početak dugotrajne i ogorčene rasprave među dvojicom pisaca.

Taj stav bio je reakcija na užase rata i na teskobu hladnog rata sa stalnom opasnošću od nuklearnog istrebljenja. Radnja komada *Kraj partije* (1957) Samjuela Beketa (1906–1989), najvećeg među piscima teatra apsurda, odvija se u trenutku propasti sveta i koristi metaforu šahovske igre da ljudsku sudbinu predstavi preko četiri lika koji jedan drugog naizmenično muče i teše u nepojamnom jadu pred kojim su nemoćni. Mada je bio Irac, Beket je veći deo života proveo u Parizu, pa je Kraj partije prvobitno i napisan na francuskom. Pariz je bio i dom Ežena Joneska (1912–1994), rođenog u Rumuniji, čije su rane jednočinke – poput *Ćelave pevačice* (1949), nadahnute nekim engleskim jezičkim priručnikom – bile „antidrame" i koristile su se jezičkim konvencijama da bi opisale iracionalna i teskobna stanja duha. Kasniji Joneskovi komadi, kao *Nosorog* (1960), konvencionalniji su u formi i u uobličavanju likova, ali ni njihov efekat nije ništa manje halucinatoran. Od svih pisaca teatra apsurda najviše nas uznemiruje Žan Žene (1910–1986). Kao i mnogi drugi njegovi pozorišni komadi, njegovo remek-delo *Balkon* (1956) bavi se ljudima odbačenim od društva – i sam je bio kriminalac i homoseksualac – uhvaćenim u mrežu izopačenih i destruktivnih odnosa, koji uz sve to pokazuju iznenađujuće saosećajno, iako pesimistički intonirano, gledanje na ljude i njihove odnose. Ženeove drame ostavljaju na gledaoca vrlo snažan utisak. U tome se ispoljio kao naslednik Artoovog teatra surovosti koji je snažno uticao na francusko posleratno pozorište, pa i na reditelja Rožea Blina (1907–1984), koji je na pozornice širom Francuske postavio brojne drame apsurda. Daleko najvažniji korak u novije vreme učinilo je Pozorište Sunca (Le théatre du Soleil), osnovano 1964. godine, na čelu s Arijanom Mnuškinom (rođenom 1940). Njene postavke Šekspira, Euripida i Eshila slobodno uključuju elemente iz Indije, Japana i Azije i time postižu zadivljujući efekat.

U Nemačkoj je najveći uticaj imao Bertolt Breht čija se berlinska trupa, kojom je upravljala njegova supruga Helena Vajgl (1900–1971), smatrala među najboljim u Evropi onog doba. Uprkos velikoj državnoj podršci s obeju strana gvozdene zavese, sve do šezdesetih godina u Nemačkoj se nije pojavio nijedan značajniji posleratni dramski pisac. Prvi je bio Peter Vajs (1916–1982), čiji *Mara/Sad* (obično se koristi taj skraćeni naslov) sledi Brehta i Artoa, uzimajući ludnicu kao metaforu za svet. Od nemačkih dramskih pisaca rođenih krajem rata najbolji je Boto Štraus (rođen 1944), čija je drama *Veliki i mali* (1978), u kojoj likovi uzalud nastoje da uspostave međusobni kontakt, bliska teatru apsurda, ali u kojoj sve vrvi od političkih aluzija. Tokom sedamdesetih godina nemačko pozorište bilo je izrazito levo orijentisano, a posebno su to bile predstave reditelja Petera Štajna (rođenog 1937), koje su podvrgle kritici ideologiju tradicionalnih drama i njihovih istorijskih korena. Posle toga usvojena je konvencionalnija ideologija i pristup, što je posledica i uverenja i težnje da autor sam sebe zaštiti.

Engleska je obnovila svoj čuveni pozorišni sistem, uključujući Old Vik i Festivalsku grupu iz Stratforda, i ponovo pokrenula značajne festivale, kao što je onaj u Glajndbornu. Eksperimentalno pozorište, međutim, pojavilo se tek polovinom pedesetih godina, kad je novoosnovani Ingliš stejdž ansambl pod vođstvom Džordža Divajna (1910–1966) postavio na pozornicu dva epohalna dela Džona Ozborna (1929–1994): *Osvrni se u gnevu* (1956), napad na nasleđeni klasni sistem i njegove nepravde, i *Zabavljač* (1957), u kom Lorens Olivije glumi onemoćalog glumca mjuzikhola Arčija Rajsa, koji simbolizuje propadanje Engleske. Otprilike u isto vreme uspešno je delovala i Pozorišna radionica pod vođstvom Džoun Litlvud (rođene 1914), koja je njome upravljala do 1961. godine i koja je želela da stvori radničko pozorište. Njene najpoznatije predstave bile su *Čudan čovek*, koju je 1945. napisao irski pesnik i romanopisac Brendan Behan (1923–1964) o predstojećem pogubljenju simpatizera Irske republikanske armije (IRA), i *Ukus meda* (1958), koju je kao sedamnaestogodišnjak napisao Šila Delejni (rođen 1939), o maloletnoj majci koja podiže dete uz pomoć homoseksualca. Pod vođstvom Pitera Hola (rođenog 1930) i Pitera Bruka (rođenog 1925), najeksperimentalnijih engleskih reditelja, novoosnovana trupa Kraljevsko Šekspirovo pozorište postala je središte avangardnog pozorišta šezdesetih godina. Svakako najznačajniji engleski pozorišni pisac posleratnog razdoblja bio je Harold Pinter (rođen 1930), čije zagonetne „komedije pretnje", kao što je *Pogrebnik* (1960), imaju dosta zajedničkog s Beketovim dramama, a ispunjene su osećanjem straha i zagonetnosti, što im daje psihološku napetost. Engleskom dramom i dalje vlada generacija rođena tridesetih godina. Među njima je Edvard Bond (rođen 1935) izašao na loš glas zbog šokantnosti ranih drama, napisanih između 1965. i 1968. godine, u kojima pribegava nasilju i čudnim zapletima kojima naglašava moralnu izopačenost modernog društva.

Doprinos Poljske savremenom pozorištu nije bio manje važan od doprinosa savremenoj muzici. Sredinom šezdesetih godina kao vodeći reditelj pojavio se Ježi Grotovski (rođen 1933), istovremeno dok je Poljsko laboratorijsko pozorište putovalo Evropom; on se najviše istakao kao teoretičar, kad je 1968. objavio knjigu *Prema siromašnom pozorištu*, u kojoj se zalagao za ukidanje svih nebitnih elemenata u pozorištu i svođenje teatra samo na komponente koje se ne mogu izostaviti a da se pri tom ne ukine samo pozorište – a to su glumac i gledalac. Težak fizički napor i psihološki zahtevi njegovog metoda glume uglavnom se zasnivaju na ruskom metodu, a njegova scenska tehnika daje ulogu gledaocu koji u drami nesvesno učestvuje svojim psihičkim reakcijama. Poslednji korak bilo je ukidanje samog pozorišta u korist obreda i novog stvaranja arhetipskog doživljaja na kojem se pozorište u krajnjem smislu i zasniva.

Nasuprot evropskim zemljama, u Sjedinjenim Američkim Državama pozorište posle rata nije imalo snažnu državnu potporu. Ipak, američko pozorište bilo je u usponu, ali u malim pozorišnim kućama po čitavoj zemlji, do čije je obnove došlo zahvaljujući pokretu malih pozorišta u doba velike ekonomske krize. U Njujorku je cvetalo eksperimentalno pozorište (tzv. off-Brodvej). Osnivale su se i značajne nove trupe, među kojima Pozorište Tajron Gatri u Mineapolisu (osnovano 1963). Najvažnija ustanova bila je Aktors Studio. Jedan od njegovih osnivača bio je reditelj Elija Kazan, ali će ključna ličnost ubrzo postati Li Strazberg. To je bilo prvo pozorište koje je iskoristilo metod Stanislavskog (vidi str. 795) koji će vladati američkim pozornicama šezdesetih godina. Ono je postavilo na scenu i prve američke posleratne klasične drame: *Tramvaj zvani želja* (1947) Tenesija Vilijamsa (1911–1983) kao i *Smrt trgovačkog putnika* (1949) Artura Milera (rođenog 1916). Prva od navedenih bila je nezaboravna drama o seksu, ludilu i nasilju na Jugu, a u njoj se pojavio Marlon Brando u svojoj prvoj velikoj roli, u ulozi „žestokog momka" Stenlija Kovalskog. Druga, koja govori o američkom snu o uspehu u životu, napisana je kao klasična tragedija o običnom čoveku. Kao i kad je reč o drugim umetnostima, posleratno razdoblje donelo je obilje umetničkih dela pisanih za pozornicu.

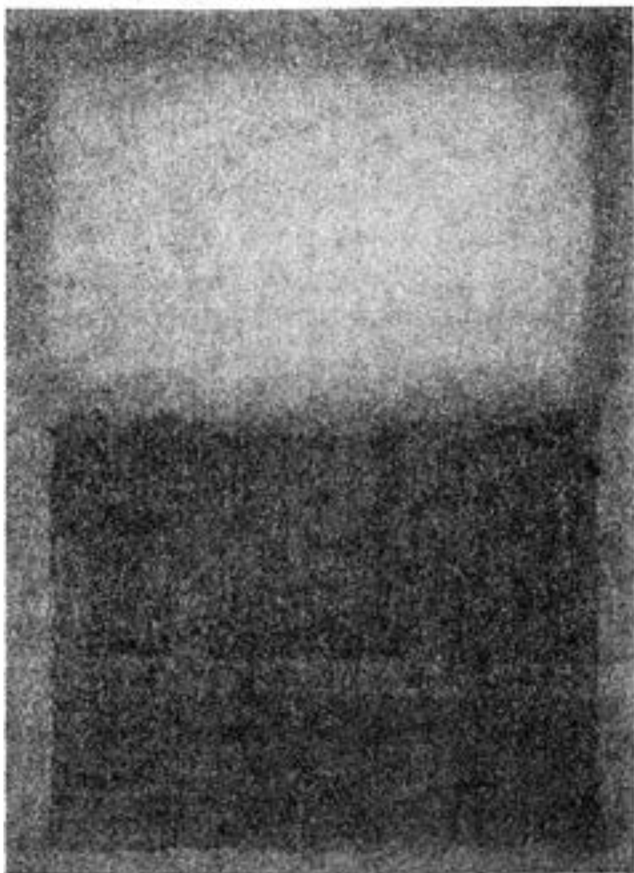
Najistaknutiji dramski pisac šezdesetih godina bio je Edvard Olbi (rođen 1928), koji je počeo kao umetnik apsurda, a onda se posvetio dramama (*Ko se boji Virdžinije Vulf*, 1962) koje govore o tome kako se ljudi hvataju u koštac s unutrašnjom i spoljašnjom stvarnošću; zatim je postao ikonoklast čija su značenja najčešće dvosmislena (*Drama o braku*, 1987). Godine 1964. Sem Šepard (rođen 1943) dobio je nagradu Obi za svoju prvu dramu, *Kauboj*, koja se na arhetipski način bavi njegovom omiljenom temom, američkim Zapadom. Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina svuda je bilo vreme previranja. Osim studentskih nemira 1968. godine u Francuskoj i Americi, bilo je protesta protiv Vijetnamskog rata, koji su se odrazili u delima *Ura Amerika!* (1967) Žan-Kloda van Italijea (rođenog 1936) i *Štapovi i kosti* (1971) Dejvida Rejba (rođenog 1940).



1084. Fransis Bejkon. *Glava okružena goveđim polutkama*. 1954. Ulje na platnu, 129 x 122 cm. Umetnički institut, Čikago
Fond Heriota A. Foksa

paleta postajala sve zvučnija, faktura sve čulnija, a prostor sve složeniji. *Izgoreno lice* (slika 1083), jedno od onih koja nastanjuju Apelov svet iz te faze, donosi eksploziju boja nanetih briljantnom tehnikom koja prikriva figurativne elemente pritajene na slici. Insistirajući na važnosti sadržaja i potpuno se sjedinjujući sa stilom apstraktnog ekspresionizma, Apel je stvorio presedan koji će slediti mnogi evropski slikari, a i neki američki koji su se bavili istim problemom.

BEJKON. Engleskog slikara Fransisa Bejkona (1909–1992) ne dovodimo u direktnu vezu sa apstraktnim ekspresionizmom, iako je nesumnjivo povezan i s njim, već neposredno sa ekspresionističkom tradicijom. Po snazi kojom je svom osećanju teskobe davao vizuelnu formu, nijedan od umetnika dvadesetog veka nije se mogao meriti s njim, izuzev Ruoa (vidi str. 482–483). Bejkon je često od drugih slikara preuzimao svoj likovni jezik, slobodno kombinujući različite izvore inspiracije, i transformišući ih da bi u njih utisnuo novo značenje. *Glava okružena goveđim polutkama* (slika 1084) odražava Bejkonovu opsesiju Velaskezovim *Papom Inokentijem X* (uporedi sa slikom 758), koja ga je intenzivno zaokupljala nekoliko godina. Ovde, naravno, ne vidimo više Inokentija nego duh koji vrišti (za šta ga je nadahnuo prizor iz filma Sergeja Ajzenštajna *Aleksandar Nevski*), izranjajući iz tamne praznine u pratnji dveju svetlećih goveđih polutki preuzetih od Rembranta. Znamo da nam poreklo slike ne pomaže da je razumemo. Ne pomaže nam ni poređenje s ranijim delima, kao što je Grinevaldovo *Pribijanje na krst*, Fislijev *Košmar*, Ensorov *Hristov ulazak u Brisel 1889. godine* ili Munkov *Krik* (vidi slike 696, 884, 988 i 989), koja su ovoj slici prethodila. Bejkon je bio kockar, čovek koji je reskirao i u životu i u načinu rada. Tražio



1085. Mark Rotko. *Narandžasto i žuto.* 1956. Ulje na platnu, 2,31 x 1,8 m. Umetnička galerija Olbrajt-Noks, Bafalo, Njujork
Poklon Simora O. Noksa 1956.



1086. Helen Frankentaler. *Zaliv.* 1963. Akrilik na platnu, 2,05 x 2,08 m. Umetnički institut u Detroitu
Poklon dr Hilberta H. Delotera i njegove žene

je slike koje, prema njegovim rečima, „otvaraju dublje mogućnosti čula". Ovde se takmiči s Velaskezom, ali po svojim pravilima, a to je uspostavljanje gotovo nepodnošljive napetosti između šokantne žestine lične vizije i svetleće lepote sopstvene slikarske četke.

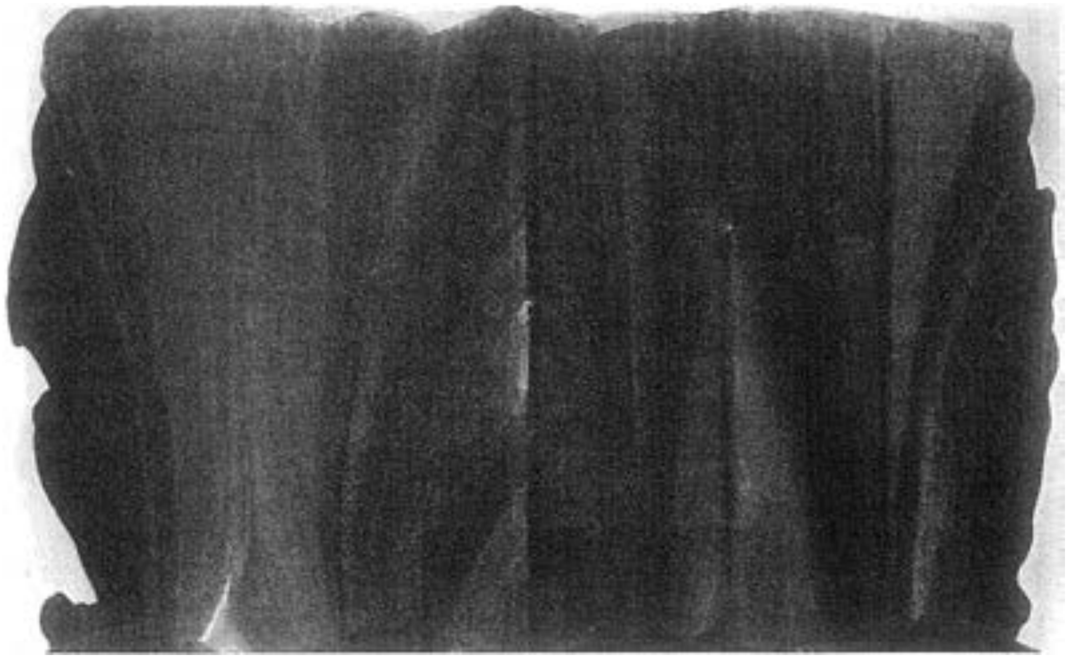
Slikarstvo „polja"

Krajem četrdesetih godina neki slikari počeli su da napuštaju akciono slikarstvo u ime stila nazvanog slikarstvom „polja", u kojem se platno lavira tankim, providnim premazima boje. To može biti uljana boja ili tuš, ali najčešće se koristio akrilik, a to je plastika otopljena u polimerskoj smoli koja se može razređivati vodom tako da slobodno teče.

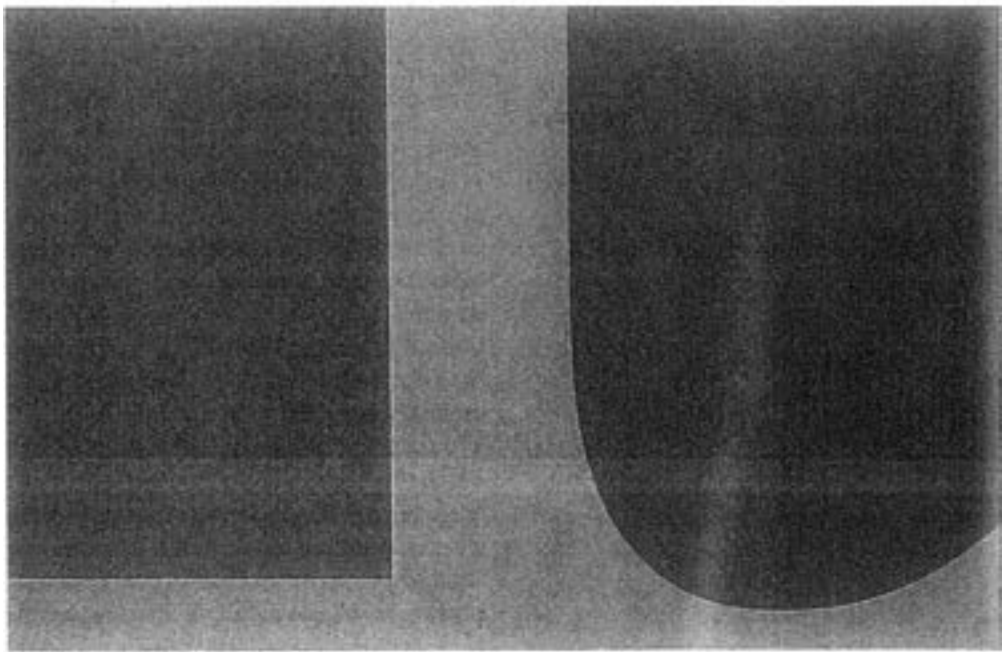
ROTKO. Sredinom četrdesetih godina Mark Rotko radio je u stilu koji potiče od nadrealista, a zatim je prihvatio pokret ranog akcionog slikarstva; posle nekoliko godina njegovi oblici počeli su da se tope, dok konačno nije potpuno nadvladao agresivnost akcionog slikarstva, tako da njegove zrele slike odišu čistim misaonim spokojem. *Narandžasto i žuto* (slika 1085) sastoji se od dva pravougaonika zamrljanih krajeva na bledocrvenoj pozadini. Donji pravougaonik izgleda kao da je uronjen u crvenu pozadinu, a gornji se energično izdiže ispred crvenila. Platno je vrlo veliko, visoko gotovo dva i po metra, a tanki premaz boje dopušta da se vidi njegova tekstura. Ali opis slike nije ni dotakao njenu suštinu niti tajnu njene tajanstvene moći da nas dirne. Nju treba tražiti u ravnoteži oblika, u njihovoj čudnoj međuzavisnosti, u suptilnim varijacijama tonova koji kao da posmatrača uvlače u sliku. Za one čiji je senzibilitet podešen sa slikarevom posebnom vizijom, doživljaj može biti sličan uzbuđenju koje doživljavamo u ekstazi. Ali Rotko nije nastojao da saopšti neko svoje mistično iskustvo, već svoj tragični pogled na svet – setnog i filozofskog duha. Tema njegovih slika jeste tragična sudbina čoveka suočenog s neminovnošću smrti. Njegovim smelim, pojednostavljenim oblicima namenjeno je da deluju kao univerzalni simboli koji izražavaju temeljni značaj života zgušnjavanjem drame postojanja na samu njenu suštinu.

FRANKENTALER. Platno preliveno bojom upotrebila je među prvima Helen Frankentaler (rođena 1928), koju je Rotkov primer inspirisao već 1952. godine. Na slici *Zaliv* (1086) Helen Frankentaler koristi se istim biomorfnim oblicima kojima se koristilo akciono slikarstvo u svojim počecima, ali ne i ličnim rukopisom kakav nalazimo u slikarskoj tehnici Gorkija i De Kuninga. Rezultati, po lirskim i dekorativnim obeležjima, podsećaju na slikarstvo Džordžije O'Kif, a nisu ništa manje upečatljivi od njenog (uporedi sa slikom 1074).

LUIS. Poseta ateljeu Helen Frankentaler 1953. godine pokazala se presudnom za Morisa Luisa (1912–1962),



1087. Moris Luis. *Plavi veo.* Akrilik na platnu, 2,3 x 4 m. Fogov umetnički muzej, Univerzitet Harvard, Kembridž, Masačusets
Poklon Lois Orsvel i kupovina iz fonda poklona za posebne namene

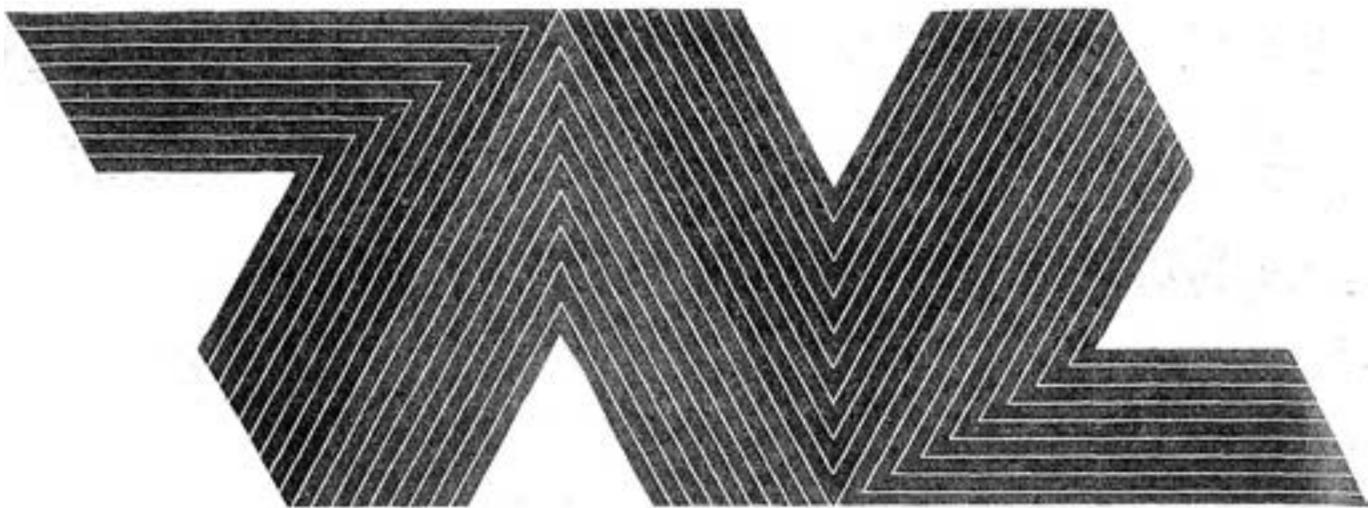


1088. Elsvort Keli. *Crveno plavo zeleno.* 1963. Ulje na platnu, 2,34 x 3,45 m. Muzej savremene umetnosti, San Dijego, La Hoja, Kalifornija
Poklon Džeka i Kerolin Faris

možda najtalentovanijeg slikara „polja". Naredne godine naslikao je svoju prvu sliku „poput vela", zatim se nekoliko godina bezuspešno trudio, dok nije najzad napravio drugu seriju, koja se pokazala još veličanstvenijom. Slojevi boje na slici *Plavi veo* (1087) „naplavljeni" su bez vidljivog traga slikarske četke. Njihov međusobni sklad pravi pokretnu ravnotežu, koja, poput polarne svetlosti, slici daje zagonetnu lepotu. Kako je Luis postizao taj očaravajući efekat, tako sličan kasnim Moneovim slikama (vidi sliku 943)? Ne znamo pouzdano, ali izgleda da je naginjao platno pre nego što bi ga prelio kao paučina retkom bojom, a onda je nagibom usmeravao njen tok. Ne treba naglašavati koliko je eksperimentisanja bilo potrebno da se postigne, prividno bez truda, savršenstvo koje vidimo na ovom primeru.

Kasni apstraktni ekspresionizam

KELI. Mnogi slikari koji su pedesetih godina dostigli zrelost odustali su od akcionog slikarstva u korist slikarstva „tvrdih rubova". Slikom *Crveno plavo zeleno* (slika 1088) Elsvort Keli (rođen 1923), rani predstavnik te tendencije, napušta Rotkovu impresionističku mekoću. Umesto toga,



1089. Frenk Stela. *Indijska carica*. 1965. Metalni prah u polimerskoj emulziji na platnu, 1,99 x 5,7 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon S. I. Njuhausa Mlađeg

ravne površine boje ograničene su pažljivo uokvirenim figurama, što čini deo zadatka u istraživanju problema boje i crteža samih za sebe.

Ovo bespoštedno apstrahovanje oblika poznato je kao minimalizam, a uključuje i podjednako redukovanje sadržaja. Bilo je to traženje ključnih elemenata koji čine osnovne estetske umetničke vrednosti umetničkog dela, bez obzira na sadržajne komponente. Minimalizam je nužna, pa i važna, etapa moderne umetnosti. U svom krajnjem vidu minimalizam ne svodi umetnost na njenu večnu suštinu nego na šturu jednostavnost. Međutim, nekolicina genijalnih umetnika ostvarila je na taj način dela još nedostignutog formalnog savršenstva.

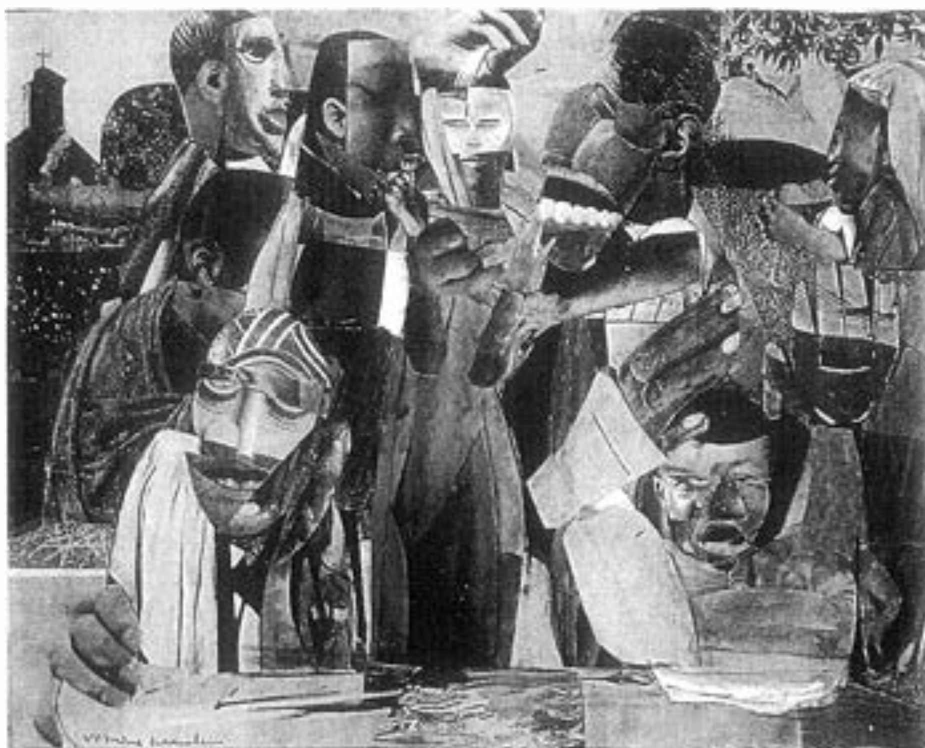
STELA. Vrsni i rano otkrivenog dara Frenk Stela (rođen 1936) počeo je kao obožavalac Mondrijana, a onda je razvio nefigurativni stil koji je bio još nepristupačniji. Za razliku od Mondrijana (vidi str. 805. i 806), Stelu nije interesovala ravnoteža vertikala i horizontala koja povezuje delo ranijeg slikara sa svetom prirode. Dosledno tome, on je napustio tradicionalni pravougaoni oblik platna, da bi naglasio da njegove slike nemaju sličnosti s prozorima. Oblik slike sada je postao sastavni deo crteža. U jednom od najvećih svojih dela, veličanstvenoj *Indijskoj carici* (slika 1089), taj oblik određen je prodiranjem znaka u obliku slova V u različitim smerovima; ti su znakovi iste veličine i istog oblika, ali oštro kontrastiraju u boji i u odnosu prema celini slike. Osim toga, boja sadrži metalni prah koji joj daje beličast sjaj. Time se još više naglašava bezlična preciznost površina i uklanja svako poređenje s „ručnom" izradom štafelajnih slika. U stvari, nazvati *Indijsku caricu* slikom donekle je pogrešno. Ona zahteva da bude posmatrana kao poseban i samodovoljan umetnički objekat.

Afroameričko slikarstvo

Posle Drugog svetskog rata Afroamerikanci su počeli da pohađaju umetničke škole, a to je upravo bilo doba kad je apstraktni ekspresionizam obeležio sazrevanje američke umetnosti. Pokreti za građanska prava pomogli su im da otkriju svoju umetničku samosvojnost i da pronađu odgovarajuće stilove da bi je izrazili. Prekretnicu je označilo ubistvo Malkoma X, 1965. godine i Martina Lutera Kinga Mlađeg 1968. godine, posle čega je usledio proboj afroameričke umetnosti.

Otada su crni umetnici sledili tri glavna smera u umetnosti. Prave apstraktne umetnike, pripadnike starije generacije, interesovalo je u prvom redu pronalaženje lične estetike pa su zastupali mišljenje da ne postoji afroamerička ili crnačka umetnost nego samo dobra, prava umetnost. Zbog takvog stava kritikovali su ih angažovani umetnici koji, podstaknuti društvenom svešću i političkom ideologijom, usvajaju vrlo izražajne figurativne stilove da bi pripadnicima svoje zajednice preneli izrazito crnačko shvatanje sveta. Između ova dva pristupa posreduje dekorativniji oblik umetnosti koji često uključuje afričke, karipske, čak i meksičke motive. Pokazalo se da je apstrakcija najplodniji stil, jer je otvorila puteve kojim crni umetnici mogu da se izraze i koji im omogućuju, ma kako lični njihovi problemi bili, da dopru do univerzalnih, a ne samo etničkih, formulacija.

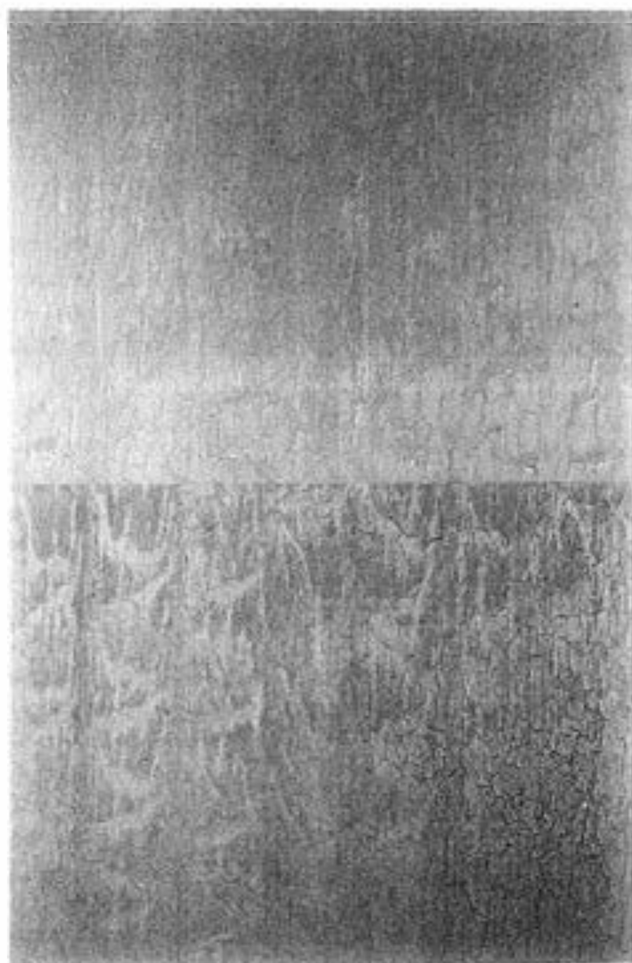
BIRDEN. Ne postoje stroga pravila koja bi razdvajala ove različite pristupe, pa su se razni njihovi vidovi često stapali u ličnim stilovima pojedinih umetnika. Zacelo je najuspešniju sintezu postigao Romar Birden (1911–1988). (Vidi Primarne izvore br. 106, str. 944. i 945.) Mada je počeo da stvara još tridesetih godina, tek se sredinom šezdesetih



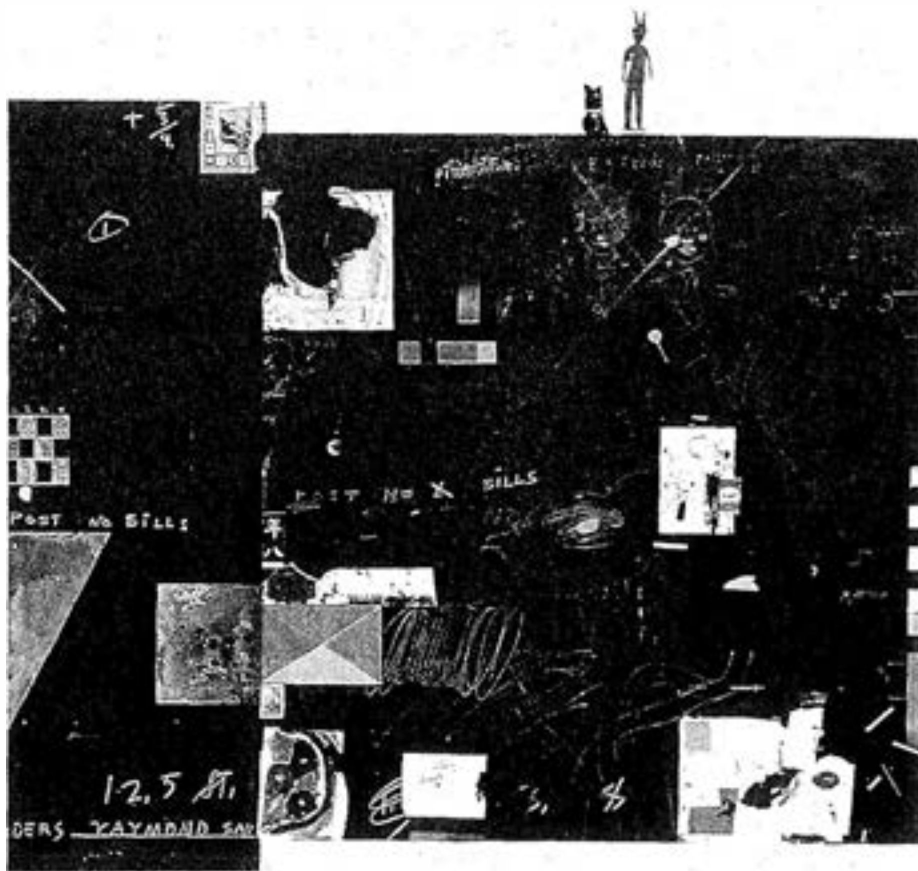
1090. Romar Birden. *Nadmoć obreda: Krštenje.* 1964. Kolaž fotohemijske reprodukcije, sintetički polimer i olovka na kartonu, 23,2 x 38,5 cm. Muzej Hiršhorn i Vrt sa skulpturama. Institut Smitsonijan, Vašington
Poklon Džozefa H. Hiršhorna 1966.

potpuno posvetio umetnosti. Tokom svog dugog života bavio se matematikom, filozofijom i muzikom i njima obogaćivao svoje delo. Bilo je neizbežno da na njega deluje apstraktni ekspresionizam koji je on, nezadovoljan, napustio u korist kolažne tehnike, iako će apstrakcija ostati i dalje podloga njegove umetnosti. Slavu su mu sredinom šezdesetih godina donele fotomontaže kao što je *Nadmoć obreda: Krštenje* (slika 1090). Birdenov cilj je bio, kako je sam rekao, „naslikati život mog naroda kakav poznajem strastveno i bestrasno kao što je to učinio Brojgel. Moja je namera da otkrijem, složenim slikarskim sredstvima, svoje životne spoznaje". Odlično je poznavao i zapadnjačku i afričku umetnost. Kompleksna kompozicija našeg primera uporediva je s Terbruhenovim *Pozivanjem sv. Mateja* (slika 771), ali je izražen tradicionalnim oblicima – plemenskim maskama. Slika tako potpuno ispunjava Birdenove ciljeve da neposredno deluje na ljude svih rasa. Njegova ogromna popularnost značila je proboj koji je nadahnuo ostale afroameričke slikare.

VILIJAMS. Vilijam T. Vilijams (rođen 1942) pripada generaciji Afroamerikanaca rođenih oko četrdesete godine dvadesetog veka koji su doveli crnačko slikarstvo i skulpturu do umetničke zrelosti. U početku je pripadao „izgubljenoj" generaciji lirskih ekspresionista s početka sedamdesetih godina, čiji je doprinos uveliko zanemaren. Posle razdoblja intenzivnog samoispitivanja, razvio je rafiniranu tehniku koju prepoznajemo na slici *Betmen* (1091). Njegov metod možemo uporediti s improvizacijama džeza, a tu vezu



1091. Vilijam T. Vilijams. *Betmen.* 1979. Akrilik na platnu, 2,03 x 1,52 m. Umetnikova kolekcija



1092. Rejmond Sonders. *Beli cvet crni cvet.* 1986. Različita sredstva na platnu, 2,00 x 2,53 m. Privatna kolekcija

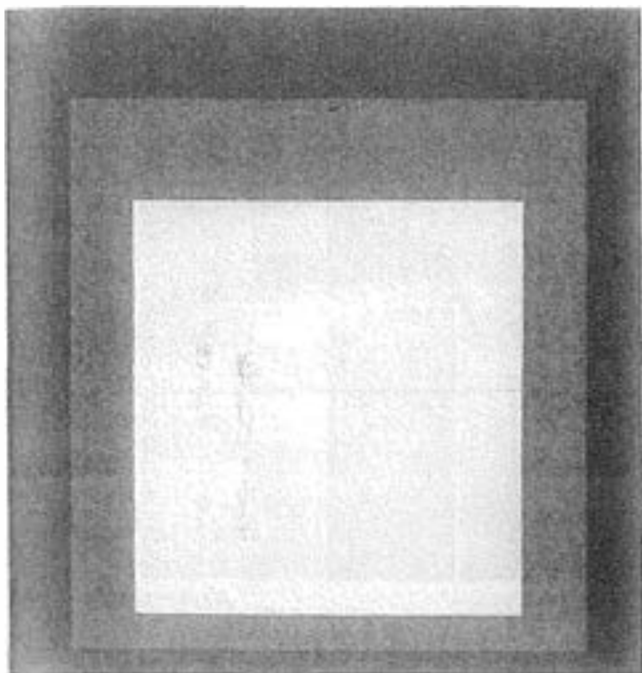
potvrdio je i sam slikar. On preplića boju i poteze slikarske četke unutar dvodelne kontrastne kompozicije koja omogućuje beskrajno variranje središnje teme. Iako Vilijamsa u prvom redu interesuju pitanja forme, igra boje po površini slike podseća na svetlo, na šare i na teksturu pejzaža, i to onog čvrsto usađenog u slikarevo sećanje – a to je seoski pejzaž Juga, gde je proveo detinjstvo.

SONDERS. Kod Vilijamsa je bio upečatljiv snažan napor da prenese smisao kroz guste slojeve boje unutar jasnog okvira. Nasuprot tome, delo Rejmonda Sondersa (rođenog 1934) poseduje spontanu stvaralačku crtu koja takođe izvire iz njegove zalihe uspomena. Bio je među prvim umetnicima koji su istraživali gradsko afroameričko okružje. Grafiti, fasade crkava, znakovi na prodavnicama, jelovnici u restoranima i druge komercijalne slike – ti i slični motivi voda su na njegovu vodenicu. Posebna kombinacija koju nalazimo na slici *Beli cvet crni cvet* (slika 1092) nema doslovno značenje, nego se do smisla dolazi slobodnom asocijacijom. Isto tako, nema pravog reda, uprkos urednoj prezentaciji. Sonders, kao sjajan tehničar, uzima slobodu da jedno pored drugog izloži figurativno i apstraktno, prave kolažne elemente i imitirane grafite, čiste geometrijske elemente i slikarske poteze. Ove komponente ipak su povezane, tematski i estetski, svojim poreklom, koje vode iz Sondersovog ličnog iskustva. Takav pristup možemo protumačiti kao lukavstvo koje mu omogućuje da iskoristi ono najbolje iz oba sveta, stapajući jedinstvena obeležja crnačke kulture s jedinstvenim oblikom apstraktne umetnosti, i to na način koji zahteva pažljivu kategorizaciju.

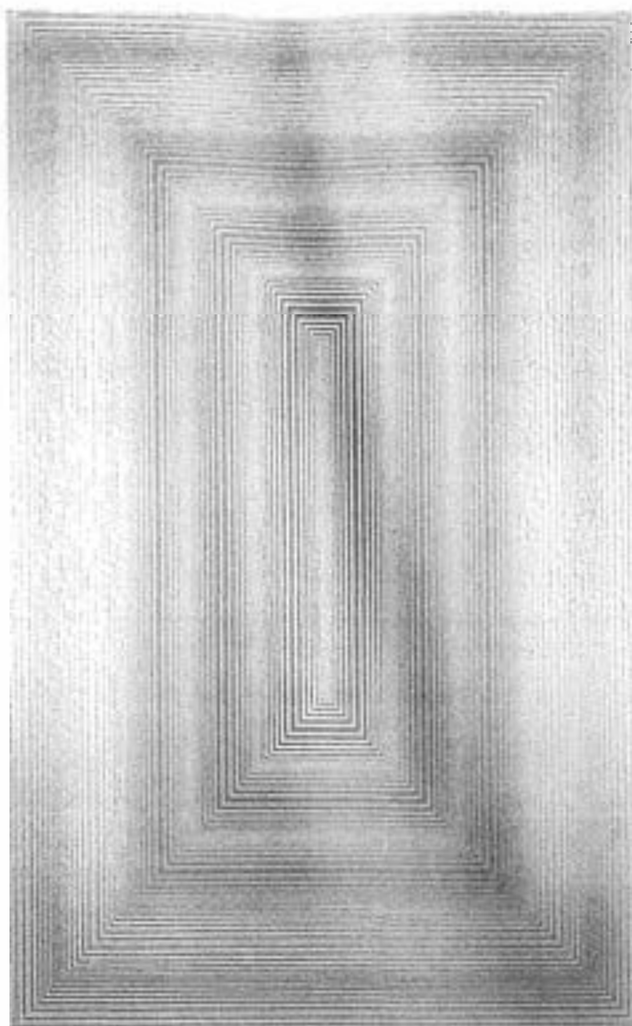
Op-art

Pokret koji se razmahao sredinom pedesetih godina nazvan je op-art zbog toga što je povezan s optikom, s fizičkim i psihološkim procesom vida. Ne treba ni spominjati da se celokupna figurativna umetnost, od kamenog doba do danas, bavila u određenom smislu optičkim iluzijama. Ono što je u op-artu novo jeste dosledna nefigurativnost te umetnosti. Razvila se delimično iz apstraktne umetnosti „tvrdih rubova", iako njenog preteču možemo naći i u Mondrijanu (vidi str. 904), op-art istovremeno nastoji da u svim smerovima proširi carstvo optičkih iluzija upotrebom novih materijala i postupaka koje neprestano donosi nauka, uključujući i lasersku tehnologiju. Op-art se uveliko sastoji od konstrukcija ili „instalacija" (vidi str. 867), koje – da bi funkcionisale – zavise od svetlosti i pokreta, a ne mogu se na odgovarajući način reprodukovati u knjizi.

Čini se da su mogućnosti op-arta neograničene zato što se on oslanja na nauka i tehniku. Taj pokret dostigao je



1093. Jozef Albers. *Priviđenje,* iz serije *U čast pravougaonika.* 1959. Ulje na masonitu, 120,7 x 120,7 cm. Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork



1094. Ričard Anuškjevič. *Ulazak u zeleno.* 1970. Akrilik na platnu, 2,74 x 1,83 m. Umetnikova kolekcija

zrelost već desetak godina pošto se pojavio, tako da se kasnije vrlo slabo razvijao. Problem su u prvom redu teme. Deluje da je op-art vrlo misaona i sistematična umetnost, bliža prirodnim naukama nego humanističkim. Često uključuje posmatrača u umetničko delo na nov i dinamičan način. Iako je efekat nesumnjivo očaravajući, ipak se problemi koje op-art obuhvata nalaze većinom izvan glavne struje moderne umetnosti. Samo šačica umetnika obogatila je tu umetnost onom raznolikošću i izražajnošću koje su potrebne da se stvori prava tradicija.

ALBERS. Jozef Albers (1888–1976), koji je u Ameriku došao 1933. godine kad je Hitler zatvorio školu Bauhaus u Desauu (vidi str. 874), postao je začetnik glavnog toka op-arta. Voleo je da pravi slike u serijama, jer mu je to omogućavalo da do kraja istraži svaku temu pre nego što se posveti novoj. Poznije godine aktivnog života posvetio je teoriji boja. Njegova poslednja serija, *U čast pravougaonika* (slika 1093), bavi se suptilnim odnosima boja među jednostavnim geometrijskim oblicima koje je sveo na nekoliko temeljnih tipova. Unutar tih granica mogao je da smisli gotovo beskrajne kombinacije zasnovane na pravilima koja su rezultat neprestanih eksperimenata. Albers se u stvari oslanjao na skale nijansi u kojima su primarne boje postepeno ravnomerno izbleđivane razređenom belom ili sivom bojom. Skok u jednoj skali može se zameniti odgovarajućim skokom u nekoj drugoj; ovi se pak mogu kombinovati na osnovu pravila o mešanju boja, o komplementarnim bojama i slično. Taj pristup zahteva krajnju osetljivost na boje. Iako se boje uzimaju direktno iz tuba koje se kupuju u prodavnici, one su u složenom međusobnom odnosu. U našem primeru umetnik stvara snažnu optičku napetost međuigrom kontrastnih vrednosti bliskih tonova. Pravi prostorni efekat određen je ne samo nijansom i intenzitetom pigmenta već i njihovim sledom i relativnom veličinom pravougaonika.

ANUŠKJEVIČ. Albers je bio važan i kao nastavnik i kao teoretičar. Njegov učenik Ričard Anuškjevič (rođen 1930) razvio je svoju umetnost tako što je olabavio krutu stegu ograničenja koja je Albers bio sam sebi nametnuo. Na slici *Ulazak u zeleno* (1094) niz sve manjih pravougaonika stvara osećanje beskrajnog povlačenja prema središtu. Suprotan utisak stvaraju boje koje nam postepenim pomeranjem od hladnih prema toplim tonovima, polazeći od kraja prema centru, približavaju taj isti centar. Iznenađuje nas izražajna snaga ovog, očigledno teorijskog pristupa. Odjek boja unutar stroge geometrije pojačava optičku napetost i rezultira gotovo mističnom snagom. Slika se može uporediti s nekom modernom ikonom, jer je u stanju da duboko dirne one koji su naučili kako treba gledati.



1095. Ričard Hamilton. *Šta je to što savremeni dom čini tako različitim, tako privlačnim?* 1956. Kolaž na papiru, 26 x 24,8 cm. Umetnička galerija Tibingen, Kolekcija Cundel, Nemačka

Pop-art

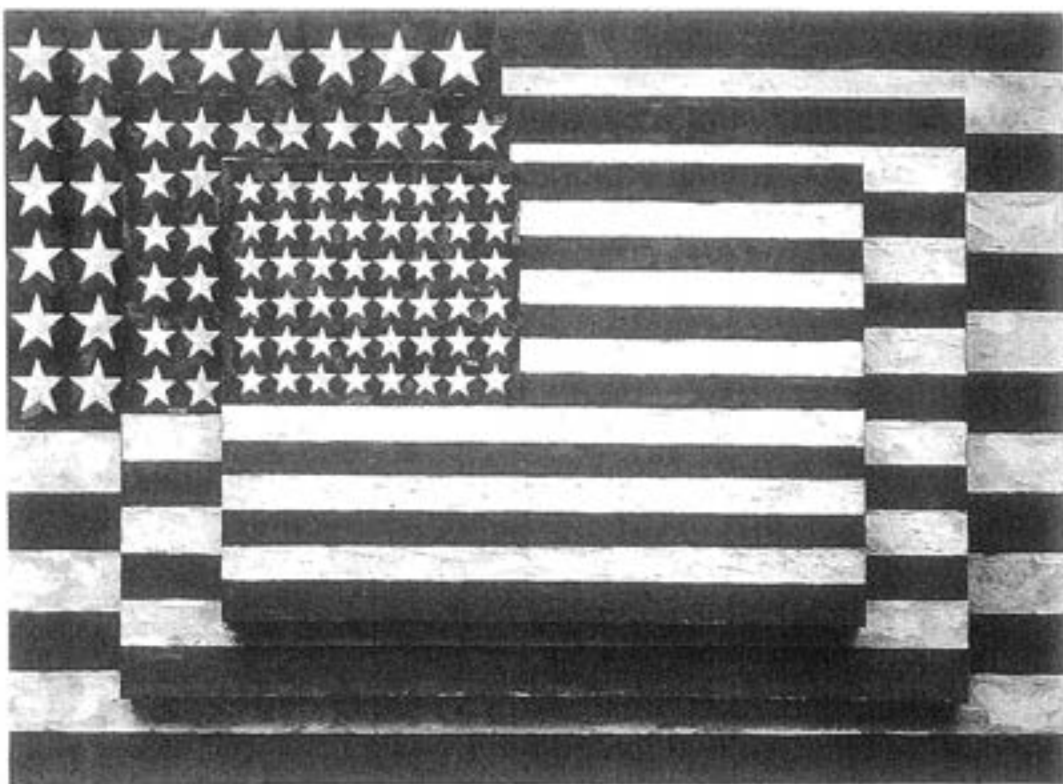
Druga vrsta umetnika koja se pročula sredinom pedesetih godina otkrila je ono što su laici znali, uprkos svim naporima da ih ubede u nešto drugo, a to je da slika nije „u suštini ravna površina prekrivena bojom", kako je tvrdio Moris Deni, nego da je to predstava koju treba prepoznati. Ako je likovno delo po svojoj prirodi figurativno, onda se čitav moderni pokret, od Manea do Poloka, zasniva na pogrešnim pretpostavkama, ma koliko impresivna bila njegova dostignuća. Slikarstvo je, tako je izgledalo, čitavih sto godina bilo na prinudnoj dijeti, hraneći se samo sobom, umesto svetom oko sebe. Došlo je vreme kad je trebalo popustiti tako stvorenoj „gladi za slikama" – gladi od koje široka publika nikad nije patila, jer su njenu žudnju za slikama obilno zadovoljavale fotografije, reklame, ilustracije u magazinima i stripovi.

Umetnici koji su se tako osećali posegli su za tim komercijalnim proizvodima koji su podilazili ukusu široke publike. Shvatili su da imaju posla s najvažnijim vidom vizuelnog konteksta našeg veka, vidom koji su predstavnici intelektualne kulturne elite smatrali vulgarnim i antiestetskim, ali koji zahteva da bude istražen. U to područje imali su dovoljno hrabrosti da prodru jedino Marsel Dišan i još neki od dadaista, prezirući sva priznata mišljenja (vidi str. 806). Oni će sada postati zaštitnici pop-arta, kako je nazvan taj novi pokret.

HAMILTON. Pop-art je sredinom pedesetih godina pokrenula u Londonu samostalna grupa umetnika i intelektualaca. Njih je zadivio uticaj koji su na život Britanaca izvršili američka sredstva masovne komunikacije koja su preplavila Englesku posle Drugog svetskog rata. Prvo delo koje se može smatrati nesumnjivim proizvodom popularne umetnosti bio je jedan mali kolaž (slika 1095) koji je 1956. godine napravio Ričard Hamilton (rođen 1922), sledbenik Marsela Dišana; on već uključuje većinu tema kojima će se baviti ti umetnici: stripove, film, komercijalni dizajn, golotinju, jeftin dekor, aparate za domaćinstvo, sve te simbole materijalističke kulture novog doba.

Ne treba se čuditi što je nova umetnost bila naročito privlačna za Ameriku, i što će upravo tamo u sledećem razdoblju doživeti najveći razvoj. Gledajući unazad, možemo zaključiti da je pop-art u Sjedinjenim Američkim Državama bio izraz optimističkog duha šezdesetih godina, koje su počele izborom Džona F. Kenedija za predsednika, a završile kad je Vijetnamski rat bio na vrhuncu. Za razliku od dadaizma, pop-art nije bio definisan očajem i gađenjem prema savremenoj civilizaciji. Taj umetnički pravac komercijalnu kulturu posmatra kao sirovinu, kao neiscrpno vrel likovnih tema, a ne kao zlo koje treba napadati. Za razlik od dade, umetnost pop-arta nije imala agresivan stav pre ma ustanovljenim vrednostima moderne umetnosti.

DŽONS. Delo Džaspera Džonsa (rođenog 1930), jednc od pionira pop-arta u Americi, otvara pitanja koja prelaz granice samog pokreta. Džons je počeo slikajući, minuc ozno i precizno, tako poznate predmete kao što su zastav mete, brojčanici, karte (slika 24). Njegova slika *Tri zasta* (1096) postavlja zanimljiv problem: kakva je u stvari razli između slike i stvarnosti? Odmah prepoznajemo američ zastavu s njenim zvezdama i prugama, ali ako pokušan



1096. Džasper Džons. *Tri zastave.* 1958. Enkaustika na platnu, 78,4 x 115,6 x 12,7 cm. Vitnijev muzej američke umetnosti, Njujork

da definišemo šta tu u stvari vidimo, odgovor nam izmiče. Te zastave, naime, ponašaju se „neprirodno". Umesto da se viju i lepršaju, one kao da stoje strogo poređane jedna uz drugu u nekakvoj obrnutoj perspektivi. Ali tu postoji i druga vrsta pomaka: područja crvene, bele i plave boje nisu strogo razgraničena, nego su fino nijansirana. Da li u tom slučaju možemo reći da je to slika tri zastave? Jasno je da takve zastave ne mogu da postoje nigde, osim u umetnikovoj glavi. Što više o tome razmišljamo, to nam postaje jasnije da je slika proizvod mašte – a to je poslednje što bismo pomislili kad prvi put pogledamo sliku.

LIHTENŠTAJN. Koliko god je Džonsovo korišćenje zastava, brojeva i sličnih slikarskih tema bilo revolucionarno, njemu je 30 godina ranije prethodio američki slikar Čarls Demut slikama kao što je *I videh broj 5 u zlatu* (slika 1055). Za razliku od njega, Roj Lihtenštajn posegao je za stripovima – ili, tačnije rečeno, standardizovanim slikama tradicionalnog stripa na temu nasilja i sentimentalne ljubavi, a ne onih koji bi nosili pečat individualnog stvaralaštva. Njegove slike, kao *Utopljenica* (slika 1097), jako su uvećane kopije pojedinih kvadrata stripa s „balonima" (u kojima je ispisan tekst koji izgovaraju likovi), s bezličnim pojednostavljenim crnim obrisom i tačkicama (rasterom) koje se vide u povećanju kod štampe u boji, na jeftinom papiru. (Vidi Primarne izvore br. 107, str. 845.)



1097. Roj Lihtenštajn. *Utopljenica.* 1963. Ulje i sintetički polimer na platnu, 171,6 x 169,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork Fond Filipa Džonsona i poklon gospodina i gospođe Bagli Rajt

Te slike možda su najspornije u čitavoj pop-art umetnosti. Za razliku od bilo koje prošle ili sadašnje slike, njih nije moguće verno reprodukovati u ovoj knjizi, jer ih ne bi bilo moguće raspoznati od pravih stripova. Povećati crtež od samo nekoliko kvadratnih centimetara na nekoliko stotina puta veću površinu zacelo je izazvalo niz formalnih problema, koji su se mogli rešiti samo oštrim posmatranjem: kako, na primer, nacrtati devojčin nos da on „dobro" izgleda po konvencijama stripa; ili, na koju udaljenost rasporediti obojene tačkice da one dobiju pravu „težinu" u odnosu na konture lica.



1102. Odri Flek. *Kraljica.* 1975/1976. Akrilik na platnu, kvadrat stranice 2,03 m. Privatna kolekcija
Ljubaznošću galerije Luisa K. Mejsela, Njujork

magičnog realizma. Ali ma kako bilo majstorsko, to umeće samo je umeće spretnog ilustratora, a ne razlikuje se ni od ranijih precizionista koji su se često koristili fotografijama kao osnovom za slike. U čemu je onda tajna njegovog uspeha? Ona je u izboru teme i u kompoziciji. Estiz iznad svega voli pročelja prodavnica nekog ranijeg vremena koja izazivaju u nama čeznutljive uspomene. Po tome liči na arheologa modernog urbanog života. Njegova najbolja slika, *Prodavnica hrane* (slika 1101), pokazuje istu zagonetnu sposobnost da u nama izazove odjek kao i Hoperovo *Rano nedeljno jutro* (slika 1075). Što je više gledamo, to bolje shvatamo da je njena rešetkasta kompozicija fino uravnotežena kao neka Mondrijanova slika (uporedi sa slikom 1057). Na taj način Estiz uzdiže skromno pročelje trgovine do zapanjujućeg vizuelnog doživljaja zaista vrednog naše pažnje.

FEMINIZAM. Fotografski realizam bio je deo opšteg pokreta koji je sedamdesetih godina obeležio američko slikarstvo, a to je novo oživljavanje realizma. On je preuzeo širok raspon tema i tehnika – od najličnijih do onih objektivnih i uzdržanih, u zavisnosti od umetnikovog shvatanja stvarnosti i subjektivnog značenja koje joj on daje. Fleksibilnost realizma učinila ga je pogodnim sredstvom za feministički pokret koji se probio u istoj deceniji. Osim organizovanja grupa koje su se posvetile borbi za priznavanje umetnica, feminizam u umetnosti nije pokazao ono jedinstvo koje inače obeležava društvene pokrete. Mnoge feministkinje su se, na primer, prihvatile „tradicionalnih" ženskih zanata, posebno tekstila, ili su se uključile u kolažne tehnike, nazvane patern slikarstvo (uzorak i dekoracija). U slikarstvu je, međutim, većina sledila različite oblike realizma u različite svrhe.

FLEK. Slikarke, poput Odri Flek (rođena 1931), koristile su se realizmom da bi istražile svet koji ih okružuje i svoj odnos prema tom svetu, s ličnog i s feminističkog gledišta. Kao i većina slika Odri Flek, i njena *Kraljica* (slika 1102) proširena je alegorija. Kraljica je najjača figura u šahu, pa ipak biva žrtvovana kad je posredi odbrana kralja. Isto je tako jasno značenje „herc" kraljice, ali ovde karta ilustruje i strast za kockanjem članova porodice Flek, ovekovečenih u medaljonu, na slikama slikarke i njene majke. U *Kraljici* je ključna razlika između mladosti i starosti: sat je tradicionalni znak za kratkoću života, a rosna ruža označava prolaznost lepote, na šta upućuje i šminka na psihi. Sugestivni oblici pupoljka i voća mogu takođe da budu i znak ženske polnosti.

Kraljica je uspešna ne samo zbog svoje poruke, ma koliko izazovna ona bila, već i zbog svoje likovnosti. Odri Flek stvara novu umetničku stvarnost postavljanjem dveju zasebnih fotografija jedne iznad druge. Bitan je za iluziju sivi rub koji deluje kao okvir, a ujedno ustanovljuje središnji prostor i obojenost slike. Predmeti koji kao da štrče izvan zone slike prikazani su u perspektivi različitoj od one na nagnutom stolu iza njih. Prostor slike još je aktivniji zbog igre boja unutar neutralnog sivog okvira.



1103. Frančesko Klemente. *Bez naslova.* Ulje i vosak na platnu, 1,98 x 2,36 m. Ljubaznošću Tomasa Amana, Cirih

KASNI MODERNIZAM

Neoekspresionizam

Mada je umetnost posle 1945. godine imala naglašena obeležja posleratne umetnosti, ona je prisno povezana s onim što je bilo ranije, kao da je tkana od iste pređe, pa ne oklevamo da je nazovemo modernističkom. Međutim, sad je već slikarstvo dvadesetog veka – kome su svi pokreti, od apstraktnog ekspresionizma do fotografskog realizma, dali bitan doprinos – počelo da gubi snagu. Prvi su se znaci opadanja javili početkom sedamdesetih godina širenjem upotrebe naziva „neo", da se opišu najnovije tendencije koje su pristizale u brzom sledu i koje su gotovo zaboravljene. Jedan od tih pokreta dao je trajni doprinos: bio je to neoekspresionizam koji je nastao pri kraju sedamdesetih, a koji će postati preovlađujući pokret osamdesetih godina. U stvari, slike najrazličitijih vrsta toliko su zasenile neoapstraktnu umetnost (poznatu i pod nazivom „neo-geo") da su kritičari proglasili da je i sama apstraktna umetnost na umoru. Njeno mesto zauzela je slaba imitacija, što je značilo da je moderna umetnost okrenula leđa glavnim tokovima. Uprkos činjenici da je neoekspresionizam duboko ukorenjen u modernizmu, postavlja se pitanje da li je to kraj tradicije koju smo sledili u čitavom ovom poglavlju.

Evropa

KLEMENTE. Iitalijan Frančesko Klemente (rođen 1952) višestruko predstavlja ovu umetničku generaciju u Evropi. Njegova povezanost s pokretom *arte povera* („siromašna umetnost") u Italiji, navela ga je da razvije snažni neoekspresionistički stil. Do odlučnog preokreta u njegovoj karijeri došlo je kad je 1982. odlučio da ode u Njujork, da bude tamo „gde su radili veliki slikari", ali je proveo dosta vremena i u Indiji, gde ga je nadahnjivao hinduizam. Njegova platna i zidne slike ponekad odišu ambicioznošću izraženom u alegorijskim ciklusima i direktno se obraćaju italijanskim slikarima koji su stvorili mnoga velika dela, počevši od Đota. Ali najupečatljivija su dela s temama njegovih ličnih raspolo-ženja, maštanja i prohteva. Klemente bez straha beleži nagone i sećanja koja mi ostali obično potiskujemo. Umetnost je za njega postala čin pročišćenja što oslobađa, ali nikad ne razrešava nagone koji nasrću na oštrinu njegove svesti o sebi. Klementeovi autoportreti (slika 1103) upućuju na dušu savladanu nagonima i čulnim percepcijama u kojima nikad neće moći stvarno da uživa. Njegove slike, koje su i očaravajuće i odvratne istovremeno, nikad nisu čulne, ali njihova izražajnost zapanjuje. Budući da njegova dela izražavaju neuhvatljiva stanja duha, Klemente koristi svaki stil ili sredstvo koji bi mogli da izraze neku prolaznu pojavu njegovog unutrašnjeg sveta. Neobično je za Iitalijana što su na njega uticali simbolisti i ekspresionisti Severne Evrope, a povremeno i odblesak nadrealizma. Ovde je reč o živoj noćnoj mori, koja objedinjuje Ensorove likove što liče na maske, s psihološkim užasom jednog Munka i nezaboravnom vizijom De Kirika.

Posleratna muzika, kao i posleratna umetnost, zbog svoje raznolikosti na prvi pogled deluje haotično. Kompozitori koji su radili posle 1945. godine znatno su proširili eksperimente koje su započeli njihovi prethodnici s početka veka. Mnogi su pribegli krajnjoj disonantnosti i aleatornim (od latinske reči alea = kocka, dakle, slučajnim) muzičkim događajima, pa su muziku počeli da smatraju nekom vrstom buke, a napustili su i tradicionalni način beleženja. Drugi su komponovali za tek konstruisane elektronske instrumente i posegli za repetitivnim motivima ili su pak nadahnuće tražili u muzici dalekoj od zapadne tradicije. Te inovacije su, naravno, proširile područje savremene muzike, ali su često, poput apstraktnog ekspresionizma u likovnoj umetnosti, pred slušaoce postavljale prevelike zahteve, tražeći od njih da odbace tradicionalne kriterijume i da svako delo procenjuju unutar njegovog sistema vrednosti. Pored svega toga, neki zvukovi, teksture, intervali i ritmovi toliko su se često koristili da su postali zaštitni znak muzike s kraja dvadesetog veka. Štaviše, savremena muzika nije ništa više strana uhu slušalaca dvadesetog veka nego što je muzika kasnog srednjeg veka ili rane renesanse bila strana uhu tadašnjih slušalaca.

Najvažniji kompozitor posleratnog razdoblja bio je Francuz Olivije Mesjan (1908–1992). Kao i njegov prethodnik Fransis Pulenk (1899–1963), Mesjan je bio revnosni rimokatolik, pa i njegova muzika svedoči o njegovoj veri, koja je ostala nepomućena čak i kad se suočavao s velikim nesrećama. Uprkos tome što je stajao na čelu avangarde, Mesjan je stvorio muziku neverovatne lepote koja je čini uveliko pristupačnom. Nigde Mesjanova kosmička vizija nije potpunije ostvarena nego u *Bojama nebeskog grada* (1963) za klavir i orkestar, toj živopisnoj i eteričnoj predstavi Apokalipse uz upotrebu egzotičnih instrumenata, kao i indijskih i istočnjačkih načina koji upućuju na univerzalnu duhovnost. U njegovoj muzici oseća se opčinjenost božjom kreacijom, pa ona uključuje i transkripcije ptičjeg peva, kao u divnim *Egzotičnim pticama* (1955–1956). Mesjan je obožavao ta jednostavna stvorenja i uživao u njima kao što je to nekada činio sveti Franja Asiški. Između tih dela uspostavljena je prisna veza: Mesjan je povezivao boje nebeskog grada sa sjajnim perjem ptica čiji je poj nadahnjivao njegovu muziku.

Mesjan je bio jedan od prvih kompozitora koji je primenio načela serijalnosti na boju zvuka, na tempo, ritam i intenzitet. Interesovanje za dvanaesttonske tehnike podstakli su u njemu njegovi učenici Pjer Bulez (rođen 1925) i Karlhajnc Štokhauzen (rođen 1928), na koje je on presudno uticao. Bulez, najintelektualniji kompozitor današnjice, proširio je serijalnost u svim smerovima, ali je odbacio dvanaesttonski niz u ime bestematskog stila koji omogućuje pažljivo izračunavanje „slučajnih" efekata, a ponekad ugrađuje u kompoziciju i „konkretnu" (već snimljenu) muziku (vidi dole). Kompozicija *Čekić bez gospodara* (1954), nadahnuta nadrealističkom poezijom Renea Šara (1907–1988), poseduje ritmičku živost koja je u suprotnosti s visoko teorijskom zamisli dela; nasuprot tome, *Pli selon pli* (*Nabor po nabor*, 1957–1962), suzdržano delo za sopran i orkestar na Malarmeove stihove, zahteva vrhunsku koncentraciju da bi se uočile sve finese. Izbor Malarmea važan je sam po sebi. Ne samo što je njegova simbolistička poezija bila polazište nadrealistima kakav je bio Šar nego je on bio prvi koji je omogućio izvođačima da po svojoj volji variraju izbor i sled pesama, a to je tehnika koju je Bulez primenio u kompoziciji *Pli selon pli*, a i Štokhauzen otprilike u isto vreme.

Štokhauzenove kompozicije, iako ne manje složene od Bulezovih, instinktivnije su u svom delovanju. On se rano povezao s Pjerom Šeferom (rođenim 1910), osnivačem „konkretne" muzike koja se sastoji od snimljenih prirodnih zvukova. Štokhauzen se okrenuo elektronskom sintesajzeru čim se pojavio 1950. godine u Nemačkoj, ali je i dalje komponovao za tradicionalne instrumente. Te su se tendencije spojile sredinom pedesetih godina, kad je počeo da eksperimentiše s više orkestara i horova u različitim postavama i s različitim dirigentima. Istraživao je i nizove u vremenu kao zamenu za oblik, ali je to kasnije napustio u ime slobodne forme što je dopuštala izvođačima da improvizuju na kratkim tekstovima.

Poljski kompozitor Vitold Lutoslavski (1913–1994) usmerio se ka serijskoj i aleatornoj muzici 1958. godine, uprkos tome što komunističke vlasti nisu s odobravanjem gledale na te zapadnjačke tehnike. Njegova zrela instrumentalna i orkestarska dela, kao *Venecijanske igre* (1961), dobro su se odnosila prema muzici Mesjana i Buleza, pa je on postao jedan od najcenjenijih kompozitora evropske avangarde. Posle 1975. godine krenuo je prema ličnijem stilu čiji vrhunac čini njegova Četvrta (i poslednja) simfonija, napisana 1992. godine, koja započinje dočaravanjem nezaboravnih misterija, a završava gromoglasnim klimaksom. Lutoslavski je počeo karijeru sledeći Bartoka, koji je znatno uticao na poljsku školu. Kšištof Penderecki (rođen 1933) u duši je minijaturista poznat po diskretnoj upotrebi disonanci. Po duhovnosti je blizak Henriku Goreckom (rođenom 1933) koga je tonalnost i tradicionalna usredsređenost na religiju poslednjih godina učinila vrlo popularnim na Zapadu.

Kompozitor Edgar Varez (1883–1965), poreklom Francuz, od samog početka bio je sušti nonkonformist. Pod uticajem futurističkog „brutizma", oduševljavao se zvukovima svih vrsta te je ubrzo počeo da ubacuje sirene i neobične udaraljke da bi stvorio nove efekte. Najvažniji njegov doprinos jesu tri dela napisana između 1918. i 1927. godine kad se preselio u Sjedinjene Američke Države – a to su *Amerika*, *Arkana* i *Integrali* – koja se koriste orkestrom kao izvorom neorganizovanog šuma. Svima trima svojstvena je krajnja dinamičnost ritma i intenziteta: *Arkana* je vrsta muzike kakvu je mogao napisati Sibelijus da je bio modernista tipa Stravinskog. Mada je dosledno eksperimentisao, nikad nije razvio neki sistem, što je smatrao znakom slabosti. Tek posle pronalaska magnetofona 1948. i sintesajzera dve godine kasnije Varez je našao medij koji idealno odgovara njegovim vizijama. (Oko 1930. godine pokušao je da nagovori kompaniju Bel laboratorije da osnuje centar za eksperimentalna istraživanja, a oko 1937. čak je prestao da komponuje jer

nije mogao da dobije zvuke kakve je želeo.) Elektronika mu je omogućila da stvara i meša zvukove svih zamislivih osobina i da postigne novu vrstu kompletnog zvučnog doživljaja: takva je kompozicija *poeme électronique*, koju je komponovao za Svetski sajam u Briselu 1958. godine: ona je prvo veliko remek-delo američke elektronske muzike.

Varez je prednjačio pred ostalima ne samo dolaskom u Ameriku nego i svojim zalaganjem za eksperimentalne tehnike koje su bile ispred tog vremena. Američka muzika dostigla je zrelost kad i američka likovna umetnost – početkom pedesetih godina – i to iz više-manje istih razloga. Tokom Drugog svetskog rata mnogi vodeći evropski kompozitori – među kojima Stravinski, Bartok i Šenberg – preselili su se u Ameriku, gde su imali veliki uticaj. Najznačajniji američki kompozitor posleratnog razdoblja bio je Džon Kejdž (1912– 1992), koji je učio od Kauela, Vareza i Šenberga. Kejdž ipak duguje svoj posebni pristup muzici svojim brojnim interesovanjima: radio je grafike, komponovao za avangardnog koreografa Mersa Kaningama (rođenog 1919), gostovao je s njim po zemlji i organizovao svetlosne spektakle. Četrdesetih godina proširio je Kauelovu upotrebu „prepariranog" klavira dodajući mu komadiće „krhotina" iz svakodnevnog života kako bi proizveo neobične zvukove. Kao i mnogi američki intelektualci pedesetih godina, i on se zainteresovao za zen budizam, što je još više povećalo njegovu opčinjenost „slučajnim" u muzici. Ali za Kejdža „slučajno" nije isto što i potpuno besciljno, već je to improvizacija unutar zadatog konteksta, jer je Kejdž muziku smatrao organizovanom bukom u proticanju samog života. Na primer, *Zamišljeni pejzaž br. 4* (1951) koristi 12 radio aparata podešenih na različite frekvencije zadate notama, ali je konačni rezutat nepredvidljiv jer se ne zna šta će se na radiju svirati. Takvo gledište, kako vidimo, približava se onome Džeksona Poloka, koji se oslanjao na slučajnost kao odraz života. Kao i Mesjan, i Kejdž je u svojoj muzici tragao za duhovnim iskustvom; u okviru tog shvatanja, tišina – to jest ono čega nema – često je isto tako važna kao i sami zvukovi.

Prvi pobornik sintesajzera u Americi bio je Milton Bebit (rođen 1916), koji je 1959. godine pomogao u osnivanju Elekronskog muzičkog centra Kolumbija – Prinston. Kao i Bulez, nastojao je da primeni serijalnost na sve oblike muzike, uključujući kvartete i orkestarske kompozicije koje sadrže sintetizovane zvukove. Mada komponovana na potpuno logičkim osnovama, njegova muzika može biti iznenađujuće izražajna, gotovo uprkos samoj sebi. Bebit je učio kod Rodžera Sešonsa (1896–1995) koji je uz Koplanda bio među prvim modernistima. Simfonije i kamerna muzika koju je Sešons komponovao pošto je 1953. godine prihvatio dvanaesttonski sistem osigurale su mu mesto među vodećim američkim kompozitorima. Njegovo je remek-delo kantata *Kad su jorgovani poslednji put pred vratima cvali* (1970), nezaboravno prisećanje na stihove Volta Vitmana (1819– 1892), najvećeg američkog pesnika, posvećeno Džonu F. Kenediju i Martinu Luteru Kingu. Istog karaktera je i kompozicija *Vremenski ciklus* (1960) Lukasa Fosa (rođenog 1922), koji se rodio u Evropi i započeo školovanje u Parizu, a s petnaest godina iselio se u Sjedinjene Američke Države, gde je u Filadelfiji završio školu. Kompozicija je naručena za sopranistkinju Adelu Adison, a obuhvata četiri duže pesme iz engleske i nemačke poezije; uključuje i improvizovane međuigre. Možda je najtalentovaniji pripadnik američke škole posle Drugog svetskog rata bio Eliot Karter (rođen 1908). Njegova četiri kvarteta najlepša su posle Bartokovih, a kompozicija *Varijacije za orkestar* bogat je doprinos severnoameričkoj orkestarskoj muzici pedesetih godina.

Kompozicije Lučana Berija (rođenog 1923), nekadašnjeg Štokhauzenovog kolege koji se odselio u Sjedinjene Američke Države prave su minidrame koje se koriste svim postojećim modernističkim tehnikama (on komponuje i za pozornicu). S ljudskim glasom često postupa kao s instrumentom, a glasove poput govornih upotrebljava da sugeriše različita osećanja. Posebno su zanimljive kompozicije koje je napisao za svoju suprugu, sopranistkinju Keti Berberijan (1925–1983), na primer *Recital* (1971), koji govori o nervnom slomu jedne pevačice. I Džordž Kram (rođen 1929) iskoristio je ljudski glas na nov način. Kompozicija *Drevni glasovi dece* (1970), nadahnuta poezijom Federika Garsije Lorke, jedno je od remek-dela dvadesetog veka. Koristi se motivima sličnima onima Indijanaca Srednje i Južne Amerike, kako bi nezaboravnom snagom dozvao u sećanje prvobitno stanje stvari. Kramova dela ne pripadaju nijednoj školi. Isto važi i za dela Samjuela Barbera (1910–1981), romantičara sa izvanrednim darom za melodiju. Iako se u njima oseća uticaj neoklasicizma Igora Stravinskog, Barberove kompozicije za glas koriste diskretne disonance kako bi se naglasio tekst, na koji je autor bio posebno osetljiv. Kompozicija *Noksvil: Leto 1915.* (1947), koju je naručila sopranistkinja Elenor Steber, a komponovana je na čuvenu pesmu Džejmsa Ejdžija, zacelo je najčistije i najlepše vokalno delo američkih kompozitora dvadesetog veka.

Glavni pravac poslednjih godina nazvan je minimalizam, a koristi se istim postupcima kao i istoimeni slikarski pokret, mada za druge svrhe. Zasniva se na ponavljanju istih motiva koji s vremenom variraju kako bi stvorili hipnotički, gotovo mističan efekat, kao što je to u kompozicijama *Bubnjanje* (1970–71) i *U Ce-duru* (1964) Terija Rajlija (rođenog 1943). Te tehnike prvi je istraživao Štokhauzen, čija je muzika, kao i Rajlijeva, nadahnuta istočnim religijama. Najrafiniranija dela minimalizma jesu opere Filipa Glasa (rođenog 1937), posebno *Satyagraha* („snaga istine", sanskrtska reč koja označava filozofiju nenasilja koju su vodili Mahatma Gandi i Martin Luter King). Minimalizam savršeno pristaje tekstu uzetom iz *Bhagavad-Gite*, koja je deo čuvenog indijskog religioznog epa Mahabharata. Minimalizam odgovara i muzici i filozofiji drugih kultura, od Afrike do Azije, ali je i „hibrid" koji uključuje džez i popularnu muziku. On u savremenu muziku ponovo uvodi tonalnost i čini je pristupačnom, što rezultira opet punim koncertnim dvoranama. Njegov uticaj sve više raste – najnovije simfonije Goreckog, na primer, koriste se minimalističkim postupcima.



1104. Anselm Kifer. *Nepoznatom slikaru.* 1983. Ulje, emulzija, drvorez, šelak, lateks i slama na platnu, kvadrat stranice 2,79 m. Umetnički muzej Karnegi, Pitsburg
Legat Ričarda M. Skejfa; Fond zadužbine za nabavku umetničkih dela A. V. Melona

KIFER. Nemački slikar Anselm Kifer (rođen 1945) direktni je izdanak severnjačkog ekspresionizma, ali on ne istražuje lična raspoloženja, već se radije suočava s moralnim problemima koja je pred umetnika postavio nacizam, a koje su drugi posleratni umetnici njegove zemlje izbegavali. Istražujući iz modernog ugla glavne teme nemačkog romantizma, pokušao je da ponovo poveže konce koje je prekinula istorija. Ta tradicija, koja je započela kao plemeniti ideal utemeljen na sličnoj čežnji za mitskom prošlošću, u primeni Hitlera i njegovih sledbenika završila je kao izopačenost, jer je bila podložna zloupotrebi.

Slika *Nepoznatom slikaru* (1104) šalje snažnu poruku o ljudskoj i kulturnoj katastrofi koju je prouzrokovao Drugi svetski rat. Nadahnuta je – i idejno i kompozicijski – slikama Kaspara Davida Fridriha (vidi str. 692) i njihov je dostojan naslednik. Kifer slika u odgovarajućim epskim razmerama da bi izrazio svu tragiku holokausta. Slikan trzavim potezima slikarske četke i pretežno zemljanim ili crnim tonovima, pougljenjeni pejzaž postao je gotovo opipljiv umetanjem slamki.

Usred te slike razaranja uzdiže se mračna ruševina: izrađena je u drvorezu, da istakne Kiferovu privrženost nemačkoj renesansi i ekspresionizmu. Ta tvrđava dostojan je spomenik junacima, jer podseća na grobove i hramove drevnih civilizacija (vidi slike 56 i 87). Ali umesto da bude posvećena vojnicima koji su pali u borbi, ona je u stvari spomenik slikarima čija je umetnost takođe žrtva fašizma.

Sjedinjene Američke Države

ROTENBERG. U slikarki Suzan Rotenberg (rođenoj 1945) neoekspresionizam je našao svog najtalentovanijeg američkog predstavnika. Sredinom sedamdesetih godina obrisi konja gledanog iz profila bili su tematsko središte i osobeni znak njenog formalno vrlo doteranog slikarskog opusa, ali



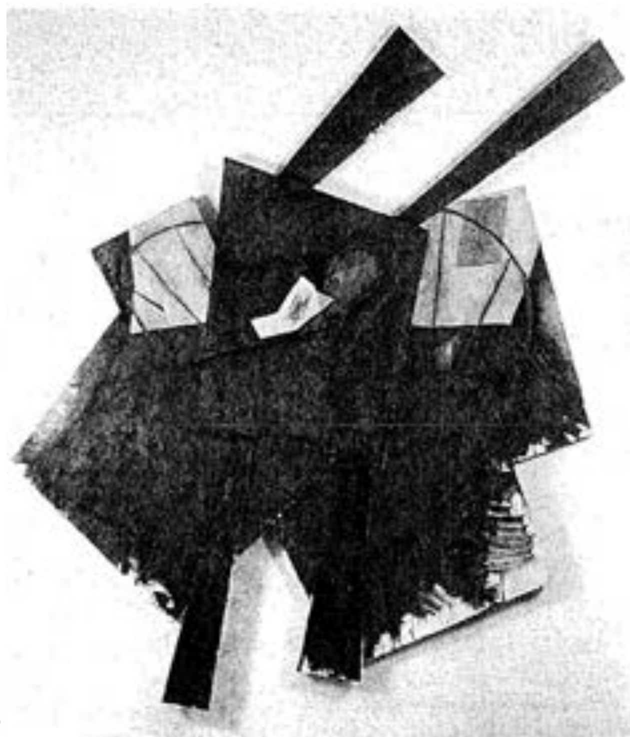
1105. Suzan Rotenberg. *Mondrijan.* 1983/1984. Ulje na platnu, 2,8 x 2,1 m. Privatna kolekcija
Ljubaznošću galerije Speroun Vestvoter, Njujork



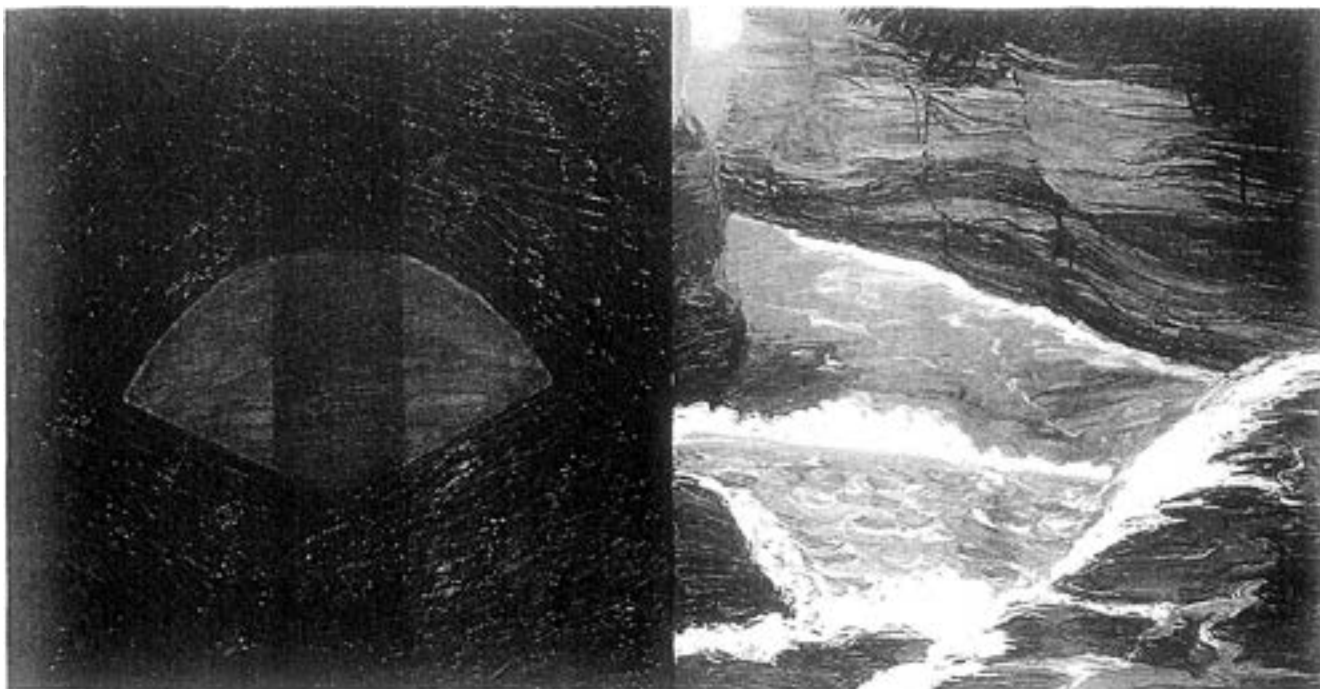
1106. Dženifer Bartlet. *Voda.* 1990. Ulje na platnu, 2,13 x 2,13 m. Privatna kolekcija. Honolulu, Havaji

krajem decenije ona se usmerava osećajnijim temama. Čista lepota površine u *Mondrijanu* (slika 1105) suprotstavlja se snazi njene vizije. Figura izranja iz konfuzije nemarnih poteza četkice kao sablast iz noćne more. Nešto slično već smo videli na Bejkonovoj slici *Glava okružena goveđim polutkama* (1084). Slika, dakle, objavljuje privrženost Suzan Rotenberg ekspresionizmu i njen je rečit komentar upućen na adresu Mondrijana, čija je stroga stega u takvoj suprotnosti s njenom slikarskom slobodom.

BARTLET. Dženifer Bartlet (rođena 1941) već dugo je priznata slikarka velikog dara; ali nedostajao joj je sadržaj dostojan njenih sposobnosti. Kao i Odri Flek pre nje (vidi str. 836), i ona se odskora okrenula tradicionalnim motivima koji su ispunili tu prazninu. Četiri elementa – popularna tema slikara baroka i rokokoa – postali su središnja osa pozamašne serije, bogate po značenju kao i po izgledu. Slika *Voda* (slika 1106), iako podseća na Moneove *Lokvanje* (slika 943), ne dočarava samo prirodu: pola nad vodom, a pola pod vodom, pluta kostur. Prava tema te slike u stvari je Taština – tema koja se takođe povezuje sa elementima, pa potom i s čulima i godišnjim dobima (vidi str. 588–590). Podsećanje na Sudbinu, neumoljivu i zagonetnu, otkrivamo u kartama, dominama i drugom priboru koji se koristi u igrama i proricanju sudbine. Sve je to uključeno u platno,



1107. Elizabet Mari. *Više nego što znaš.* 1983. Ulje na deset platna, 2,8 m x 2,7 m x 20,3 cm. Starateljstvo Edvarda R. Brodija. Ljubaznošću Pejsa Vajldstajna, Njujork



1108. Kej Vokingstik. *Na ivici.* 1989. Akrilik, vosak i ulje na platnu, 81,3 x 162,6 x 9 cm
Ljubaznošću Galerije M–13, Njujork

kao i iluzionističke krpice kariranog materijala, čija je uloga da poriču iluzionizam prizora i da naglase da je površina slike samostalna, zasebna celina; tu je i crvena škrinja koja besmisleno lebdi u vazduhu. Ova igra dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti ima isti efekat kao kod *Kraljice* Odri Flek (slika 1102), a ima i slično značenje: ona slici daje živost i udaljava je od stvarnosti, tako da smo prisiljeni da razmišljamo o njenoj poruci, umesto da je gledamo samo kao sliku.

MARI. Pandan neoekspresionizmu jeste neoapstraktna umetnost, koja do sada nije dala jako upečatljive rezultate. Najveći uspeh neoapstraktne inspiracije postigli su oni slikari koji su se trudili da u individualno značenje neoekspresionizma utkaju svoju preokupaciju formom. Elizabet Mari (rođena 1940) stala je posle 1980. godine na čelo tog američkog „hibrida". Slika *Više nego što znaš* (1107) zanimljiva je u poređenju s *Kraljicom* Odri Flek (slika 1102), jer na obe slike sve vrvi od autobiografskih motiva. Kompozicija, iako jednostavnija, a i apstraktnija nego kod Odri Flek, izgleda kao da se rastače pod pritiskom jedva suzdržanih osećanja. Sto će nas podsetiti na onaj na Pikasovoj slici *Tri svirača* (1047), delu koje je uticalo i na druge njene radove iz istog razdoblja. Suprotnost između spljoštene kolažne perspektive stola i stolice i nagoveštaja izobličene trodimenzionalnosti sobe, stvara uznemirujući likovni prostor. Što je duže gledamo, sve više shvatamo koliko je sablasna. U stvari, ona izaziva gotovo nepodnošljivu napetost. Sto preti da se pretvori u neki lik, a nad njim je glava što liči na lobanju, koja se kreće eksplozivnom snagom Pikasove *Tri igračice* (slika 1049). O čemu je Elizabet Mari razmišljala? Rekla je da je soba podseća na onu u kojoj je sedela uz bolesnu majku. S druge strane, demonsko lice nadahnuto je Munkovim *Krikom* (slika 989), a list papira podseća na Vermerove slike žena koje čitaju pisma (slika 789), što za slikarku znači spoj spokoja i teskobe.

VOKINGSTIK. Umetnica koja je uspela da spoji neoekspresionizam i neoapstrakciju na posebno plodan način bila je Kej Vokingstik (rođena 1935). Kako je delimično vodila poreklo iz plemena Čeroki, na nju je snažno uticalo indijansko duhovno nasleđe, naročito poštovanje prema zemlji, iako je obrazovana u belačkoj kulturi. Smrt njenog supruga 1989. godine pokrenula je pravu provalu bola: vidimo ga na slici *Na ivici* (1108), koja objedinjuje dva oblika pejzaža u formatu s kojim je eksperimentisala nekoliko godina pre toga. Dva dela slike reakcije su na sasvim različite povode. Leva strana, sazdana od gustog premaza boje nanesenog uglavnom rukama, sledi apstraktni manir koji je uspešno razvijala duže od deset godina. U sredini je lepezasta figura koja podseća na neku ljudsku tvorevinu u primitivnom pejzažu, sličnu drevnim humkama, koje deluju kao neki znak, dajući platnu zagonetni smisao. Desna polovina, naslikana u ekspresionističkom stilu, oslobađa bujicu teskobe izražene veoma jakim bojama. Ovaj dualizam poseduje nekoliko slojeva značenja. Možemo ga tumačiti kao opis suprotnih vidova prirode, kao što su duhovnost i generativna snaga, red i haos, spokojno razmišljanje i snažna osećanja. Zato su oba dela nužna da slici daju njen puni smisao.

PETO POGLAVLJE



SKULPTURA DVADESETOG VEKA

SKULPTURA PRE PRVOG SVETSKOG RATA

U najvećem delu dvadesetog veka skulptura je bila najkonzervativnija grana umetnosti, kao da joj nije bilo lako da odbaci teret tradicije. Ona je u celini i ostala manje smela od slikarstva koje je na nju uticalo. Američki skulptor David Smit (vidi str. 856) tvrdio je da moderne skulpture prave slikari i bio je uveliko u pravu. Skulptura se u naše doba uspešno takmičila sa slikarstvom samo kad je odlučila da krene svojim putem.

Francuska

MATIS. Neke od najvažnijih eksperimenata u skulpturi ostvario je sam Matis između 1907. i 1914. godine kad ga je nadahnula etnografska skulptura, iako su se slikari, poput Gogena, interesovali za „primitivnu" umetnost i pre nego što su 1890. godine počele da se stvaraju značajne javne zbirke. *Ležeći akt I* (slika 1109) izgleda na prvi pogled kao da je uzet s neke Matisove slike. Pa ipak, statue su bile prirodni dodatak njegovim slikama s kojima ih povezuje onaj „divlji" element. Skulptura mu je omogućavala da istražuje probleme forme i da tako dolazi do važnih saznanja koja će primeniti na platnima. Nabrekla izobličenja anatomije *Akta* stvaraju zapanjujuću mišićnu napetost, ali umetnika zanima iznad svega „arabeska", ritmički obris koji definiše taj lik. Lako prepoznajemo srodnost te skulpture s ležećim figurama u *Radosti življenja* (slika 1021), koji su smišljeni tako da se ostvaruju samim konturama. Sada umetnik istražuje te ritmove u njihovoj plastičnosti i trudi se da iz njih izmami izražajnost. Zanimljivo je da Matis uspeva to da postigne a da u osnovi ne umanji klasičnu prirodu akta.



1109. Anri Matis. *Ležeći akt* I. 1907. Bronza, 34,5 x 49,9 x 28 cm. Umetnički muzej, Baltimor
Kolekcija Koun, osnivači dr Klaribel Koun i gđica Ete Koun, Baltimor, Merilend

BRANKUSI. Za Matisa skulptura je uvek ostala samo sporedna grana bavljenja umetnošću. Verovatno je tome razlog što je ekspresionizam bio znatno manje važan pravac u skulpturi nego u slikarstvu. Možda to iznenađuje, jer su upravo fovisti ponovo otkrili etnografsku skulpturu, pa se moglo očekivati da će odziv u redovima skulptora biti snažniji. Jedini koji je pokazao interesovanje za to bio je Konstantin Brankusi (1876–1957), Rumun koji je 1904. godine došao u Pariz. Na njega je, međutim, jednostavnost i suvislost oblika primitivne skulpture snažnije delovala nego njena divlja izražajnost. To je očigledno u *Poljupcu* (slika 1110), isklesanom 1909. godine, koji sada krasi jedan grob na pariskom groblju.

Zgusnutost i samodovoljnost ove grupe znači odlučan korak napred od Majolove skulpture *Žena koja sedi* (vidi sliku 994), prema kojoj je *Poljubac* u istom odnosu kao slikari fovisti prema postimpresionistima. Slično kao i Matis, Brankusi zna tajnu „genijalnog izostavljanja detalja", a njegov odnos prema umetnosti izražava istu optimističku veru koja je tako tipična za rani modernizam: „Ne traži zagonetnost", kaže on. „Nudim ti čistu radost." Za Brankusija je spomenik trajni znak, kao što su to oni drevni, nadgrobni: to je uspravna ploča, simetrična i nepomična, a umetnik samo malo menja taj osnovni oblik. Ljubavnici u zagrljaju razlikuju se tek toliko da se mogu raspoznati, a izgledaju više preistorijski nego primitivno. Oni su večni znak rađanja, nevin i anoniman – upravo suprotan Rodenovom *Poljupcu* (vidi sliku 956), u kojem kontrast između puti i kamena odražava dualizam krivice i žudnje. Ovde se nazire Brankusijeva genijalnost: on je ponudio prvu uspešnu alternativu Rodenu, čiji je ogroman autoritet zasenio stvaralaštvo mlađih skulptora. Na taj način Brankusi je vratio modernoj skulpturi samostojnost.

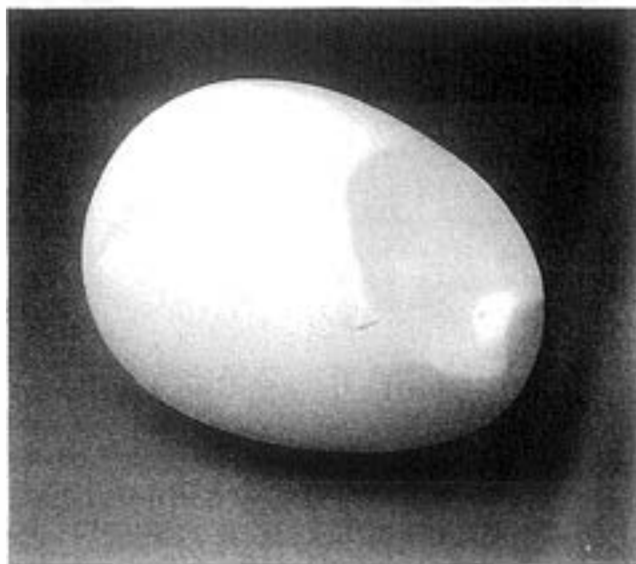
Brankusi je svojim delom još jednom smelo iskoračio, oko 1910. godine, kad je počeo da stvara nefigurativne skulpture u mermeru i metalu. (Drvo i kamen zadržao je za svoj „preistorijski" stil.) Razlikujemo dve grupe dela: varijacije na temu oblika jajeta i izduženi vertikalni motiv ptice. Svodeći sve na dva tako beskompromisno jednostavna oblika, Brankusi se trudio da postigne ono bitno, umesto Rodenove iluzije razvoja. Očaravala ga je antiteza života kao potencijalne i kinetičke energije; samodovoljnog savršenstva jajeta koje u sebi skriva tajnu stvaranja, i čiste dinamike bića oslobođenog ljušture. *Novorođenče* (slika 1111) fantastično je sažet i duhovit, a ipak iznenađujuće dirljiv opis prvog krika deteta koje dolazi na svet.

Ptica u prostoru (slika 1112), oblikovana desetak godina kasnije, vrhunac je Brankusijeve umetnosti. Počela je život kao mitska ptica koja govori, a onda ju je postepeno pojednostavljivao, sve dok više nije bila ni apstraktna slika ptice: to je u stvari sam let koji je postao vidljiv i konkretan. „Čitav sam život tražio suštinu leta", tvrdio je Brankusi, pa je ponavljao taj motiv u sve savršenijim varijantama. Osobina bestelesnosti naglašena je visokim sjajem koji površini daje mogućnost odraza kao u ogledalu, pa tako uspostavlja nov kontinuitet između oblikovanog unutrašnjeg prostora i slobodnog spoljnog prostora.

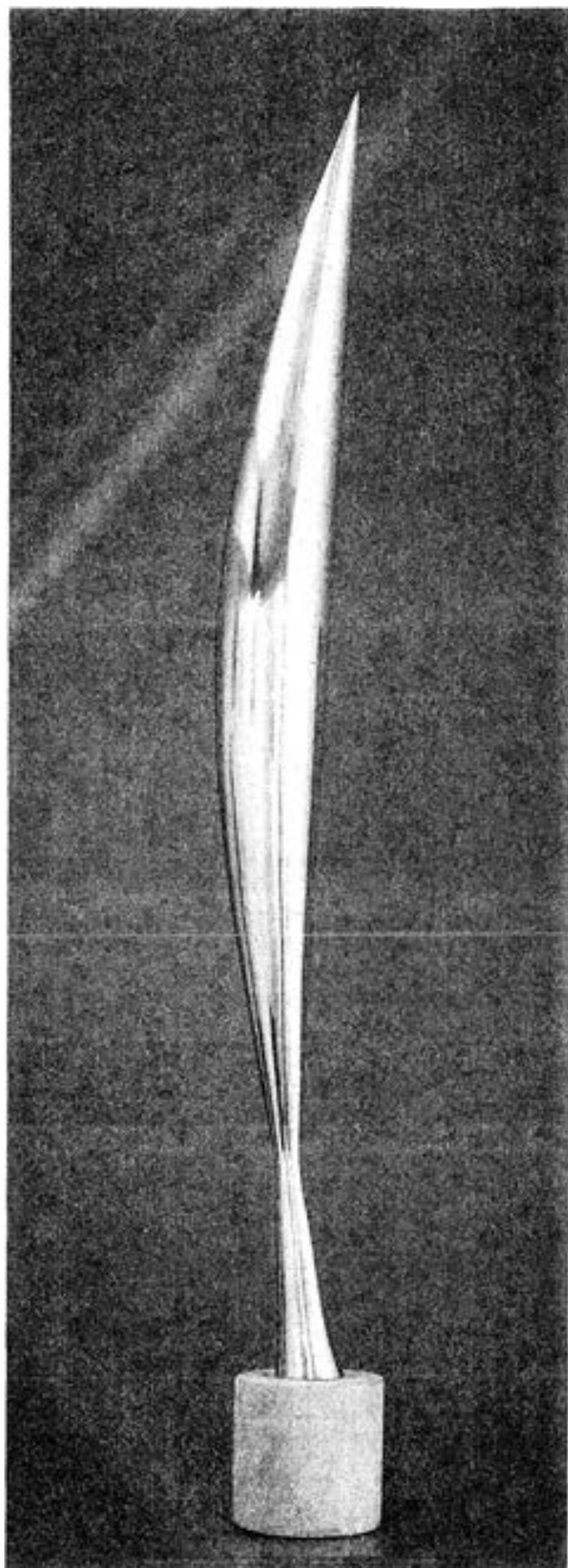
KUBIZAM. U drugoj deceniji dvadesetog veka neki su se umetnici pozabavili problemima odnosa tela i prostora



1110. Konstantin Brankusi. *Poljubac*. 1909. Kamen, visina 89,5 cm. Grob T. Račevske, groblje Monparnas, Pariz



1111. Konstantin Brankusi. *Novorođenče*. 1915. Mermer, dužina 20,7 cm. Umetnički muzej, Filadelfija
Kolekcija Lujze i Voltera Arensberga



1112. Konstantin Brankusi. *Ptica u prostoru* (unikat). 1928. Bronza, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon nepoznatog darodavca



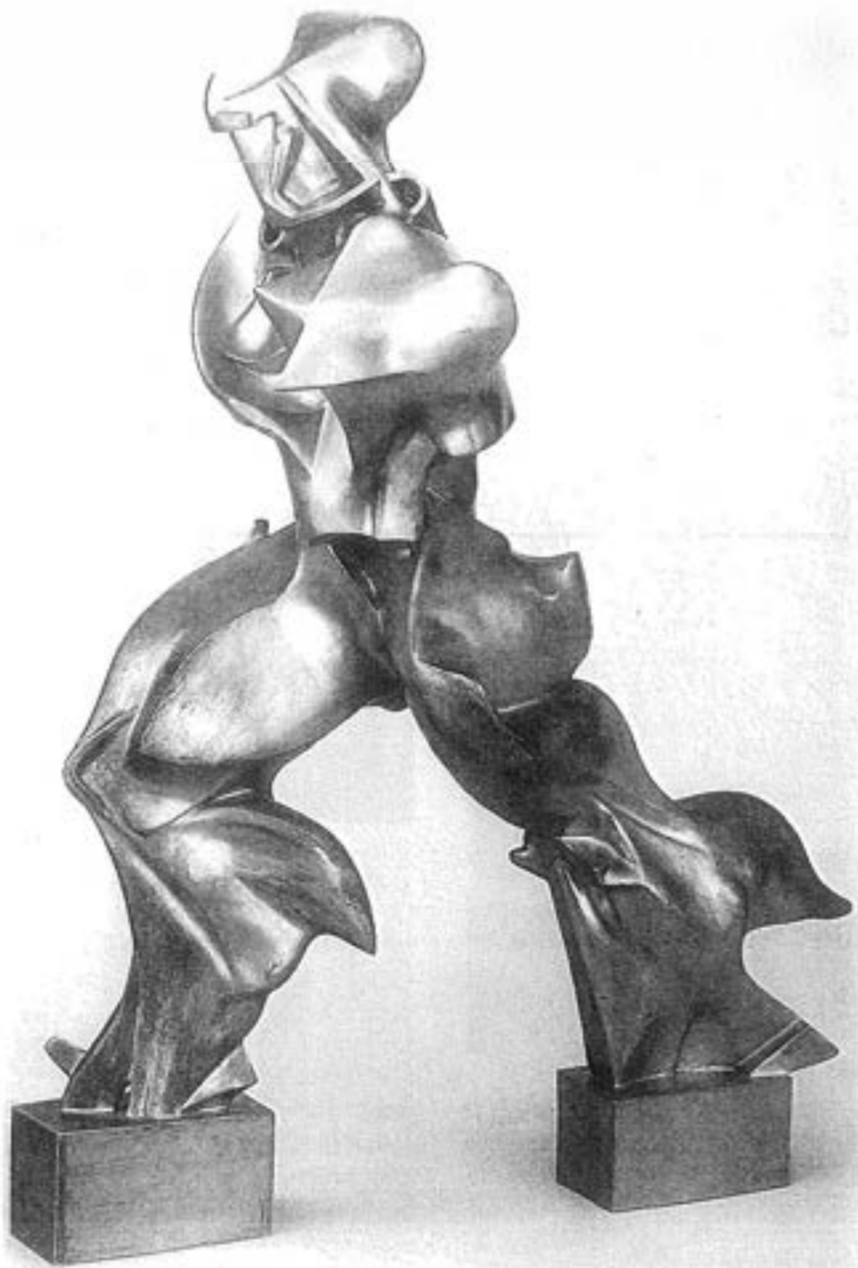
1113. Remon Dišan-Vijon. *Veliki konj.* 1914. Bronza, 99,7 cm. Umetnički institut, Čikago
Poklon gdice Margaret Fišer u spomen roditeljima, gospodinu Volteru L. Fišeru i njegovoj ženi

formalnim sredstvima kubizma – što nije lak zadatak, jer je slikarski pristup kubista prikladniji za plitki reljef, a nije ga lako prilagoditi punoj plastici. Većina kubističkih slikara pokušala je da izradi barem nekoliko skulptura, ali su rezultati bili uglavnom bledi. Pikasovi napori oko skulpture svedoče o problemima s kojima se suočavao, a ipak su oni bili presudni. Pokušavajući da analitički kubizam poput onoga u *Portretu Ambroaza Volara* (slika 1034), prenese u trodimenzionalni oblik, uspeo je da tek delimično redefiniše grubu formu. Upravo zato što su fasete neodređene gustine i položaja, slika pruža neizmerno bogatiji doživljaj – kako vizuelni, tako i izražajni.

DIŠAN-VIJON. Najsmelije rešenje problema koje je postavio analitički kubizam, ponudio je u skulpturi Remon Dišan-Vijon (1876–1916), stariji brat Marsela Dišana, u delu *Veliki konj* (slika 1113). Počeo je s apstraktnom studijom životinje, ali je njegova završna verzija predstava „konjske snage": telo je postalo navijena opruga, a noge liče na klipove. Zahvaljujući velikom otklonu od anatomskog modela, ovi gotovo mehanički oblici imaju vrlo ubedljivu dinamičnost.

Italija

BOČONI. Godine 1912. futuristi su se iznenada posvetili skulpturi, i trudili su se da je redefinišu isto onako temeljno kao što su to učinili sa slikarstvom. Pokušavajući da sistematizuju uzajamno prodiranje površina kod oblika u pokretu, koristili su se „magnetskim linijama" da stvore „arabesku



1114. Umberto Bočoni. *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru.* 1913. Bronza (livena 1931), 111,4 x 88,6 x 40 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Nabavljeno na osnovu testamenta Lili P. Blis

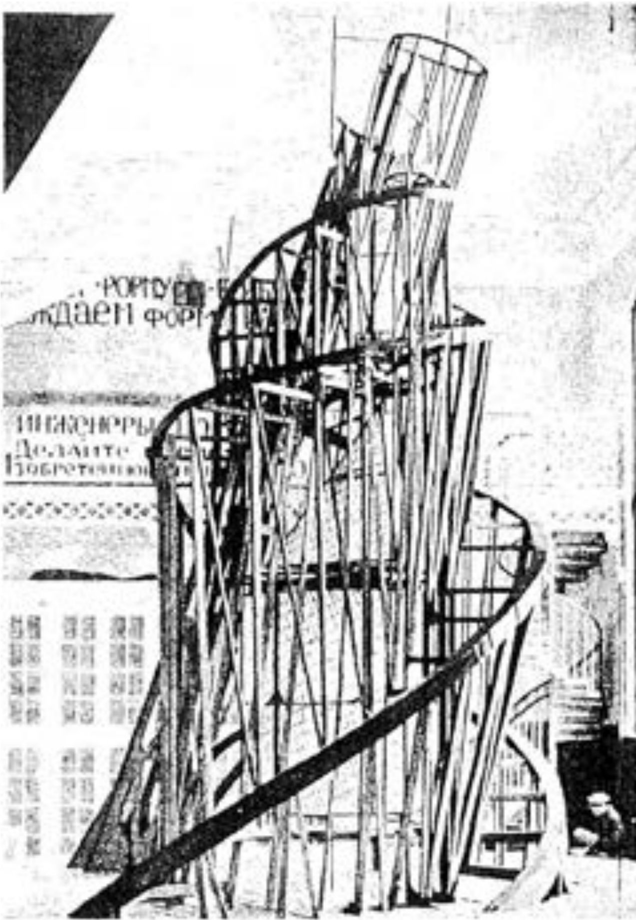
usmeravajućih krivih linija". Umberto Bočoni je rekao: „Mi razlažemo figuru i uključujemo je u okolinu." Njegova figura koja trči, nazvana *Jedinstveni oblik kontinuiteta u prostoru* (slika 1114), zapanjujuće je složena, baš kao što je Brankusijeva *Ptica u prostoru* iznenađujuće jednostavna. Bočoni nije pokušavao da predstavi oblik ljudskog tela nego otisak njegovog pokreta na medij u kojem se kreće. Figura ostaje skrivena iza „zaogrnutosti" vazdušnim vrtlogom koji stvara oko sebe. Živopisna statua podseća nas na futurističku izjavu da je „automobil u pokretu lepši od krilate boginje" (misle na *Nike sa Samotrake,* slika 214), mada delo očigledno više duguje toj *Krilatoj boginji pobede* nego dizajnu automobila. (Bilo je to 1913. godine, dakle još nije bilo nastupilo vreme peraja i aerodinamičnih formi.)

SKULPTURA IZMEĐU DVA RATA

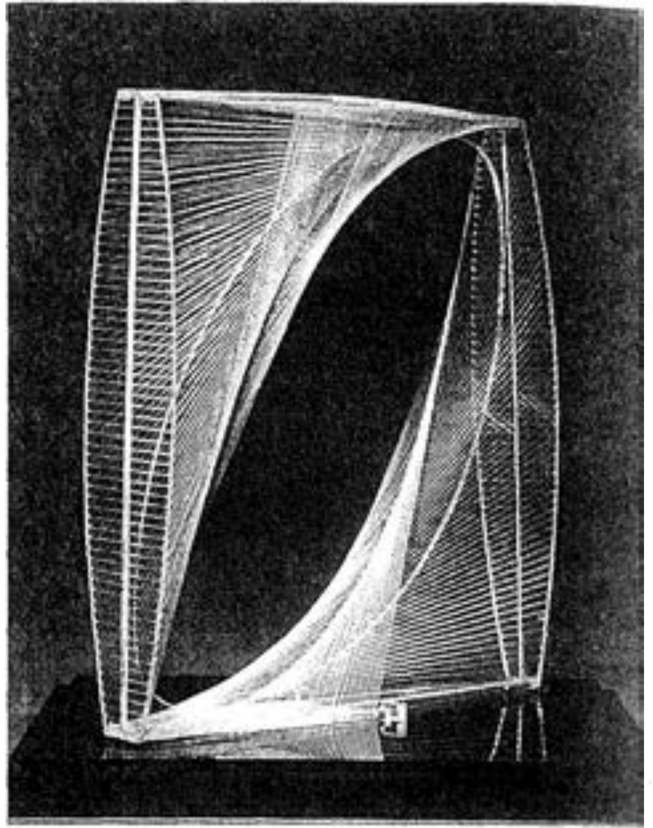
Rusija

KONSTRUKTIVIZAM. Analitički kubisti smatrali su da su konkavno i konveksno ekvivalenti. Svi volumeni, bili oni pozitivni ili negativni, bili su „prostorni džepovi". Konstruktivisti, grupa ruskih likovnih umetnika na čelu s Vladimirom Tatlinom (1895–1956), primenili su to načelo na reljefnu skulpturu i tako došli do onoga što možemo nazvati trodimenzionalnim kolažom.

TATLIN. Najzad je učinjen poslednji korak prema samostalnosti dela. Po mišljenju Tatlina i njegovih sledbenika, te „konstrukcije" bile su u stvari četvorodimenzionalne: budući da su uključivale pokret, one su uključile i vreme. Suprematizam (vidi str. 796) i konstruktivizam bili su zato prisno povezani, oni su se u stvari preklapali, jer su oba



1115. Vladimir Tatlin. *Maketa spomenika Trećoj internacionali.* 1919/1920. Drvo, gvožđe i staklo, visina 6,1 m. Uništeno; savremena fotografija



1116. Naum Gabo. *Linearna konstrukcija #1* (manja verzija). 1942/1943. Pleksiglas i najlonski konac na podlozi od pleksiglasa, 31,1 x 31,1 x 6,9 cm. Muzej Hiršhorn i vrt sa skulpturama, Institut Smitsonijan, Vašington
Poklon Džozefa H. Hiršhorna 1966.

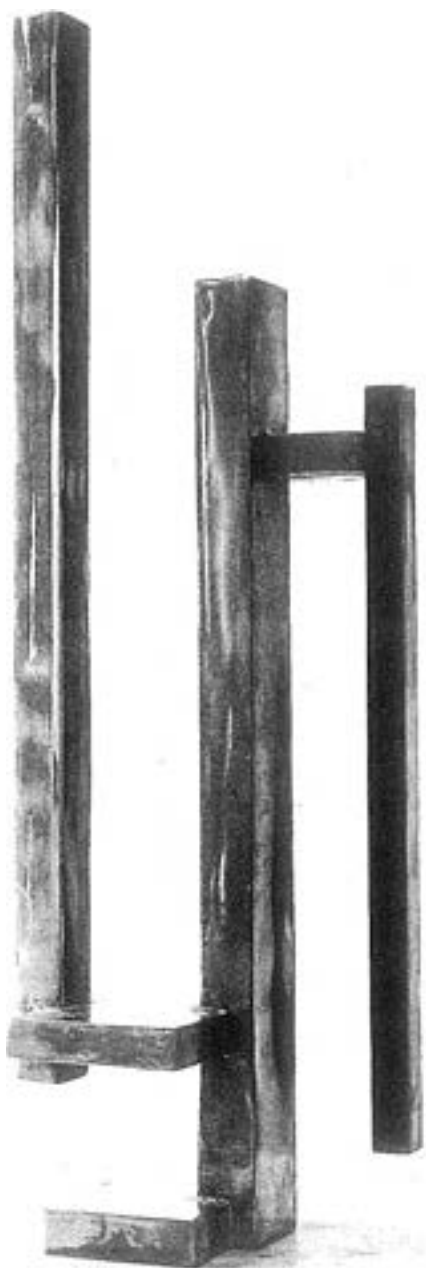
smera imala izvorište u kubofuturizmu. No razdvajala ih je temeljna razlika u pristupu. Za Tatlina umetnost nije bila suprematistička duhovna kontemplacija, već aktivni postupak oblikovanja, zasnovan na građi i tehnikama. Verovao je da svaki materijal diktira posebne oblike svojstvene samo njemu i da njih treba slediti ako hoćemo da umetničko delo bude valjano prema zakonima samog života. Konstruktivizam je prevladao nad suprematizmom, jer je bolje odgovarao prirodi Rusije, kojoj su posle revolucije bila potrebna velika dela, a ne velike misli.

Kako su veze s Evropom za vreme Prvog svetskog rata bile presečene, konstruktivizam se razvio u isključivo rusku umetnost, pa je na njega malo delovao povratak u zemlju nekih od najvažnijih umetnika, kao što su Kandinski i Šagal. Revolucija je naelektrisala moderniste, koji su slavili zbacivanje starog režima stvaralačkim razvojem po čitavoj Rusiji.

Maketom *Spomenika trećoj internacionali* (slika 1115) Tatlin je uspeo da dočara dinamiku tehnološke utopije koja je trebalo da se ostvari u komunizmu. Čista energija izražena je kao silnica koja zasniva nov odnos između vremena i prostora. Delo podrazumeva i novu društvenu strukturu, jer su konstruktivisti verovali da umetnost ima moć da doslovno preobrazi društvo. Ovaj izvanredni toranj, koji se okreće u tri brzine, monumentalno je zamišljen, a u njemu bi bile smeštene administrativne prostorije komunističke partije. Kao i drugi projekti te vrste, i on je bio krajnje nepraktičan za društvo koje se još oporavljalo od ratnih i revolucionarnih pustošenja, pa nikad nije izgrađen.

Konstruktivizam je kasnije doživeo i svoje produktivističko razdoblje, kad se nije odobravao raskorak između umetničkog stvaralaštva i sasvim utilitarne proizvodnje. Nakon što je pokret u SSSR-u bio ukinut zbog „buržoaskog formalizma", neki njegovi pripadnici odselili su se na Zapad i pridružili malom broju pokreta koji su još priznavali apstraktnu umetnost.

GABO. Najvažniji od ruskih izbeglica bio je Naum Gabo (1890–1977), koji je najpre otišao u Berlin, a zatim u Englesku, da bi se posle Drugog svetskog rata nastanio u Americi. Glavni doprinos modernoj umetnosti dao je početkom četrdesetih godina, kad je stvorio novu vrstu plastične konstrukcije od najlonskih niti (slika 1116) koja veoma liči na matematičke modele. Mada je Gabo do nje došao intuicijom, zapanjuje sličnost sa savremenom naučnom teorijom, jer njegov rad uključuje iste prostorne predstave kao i moderna fizika. Gabo je bio opčinjen povezanošću umetnosti i nauke koja, po njegovom mišljenju, „proizlazi iz istog kreativnog izvora i utiče u isti okean zajedničke kulture". Kao i podsticaji Kandinskog, i njegovi su bili potpuno duhovni, a konstruktivizam je smatrao samo sredstvom

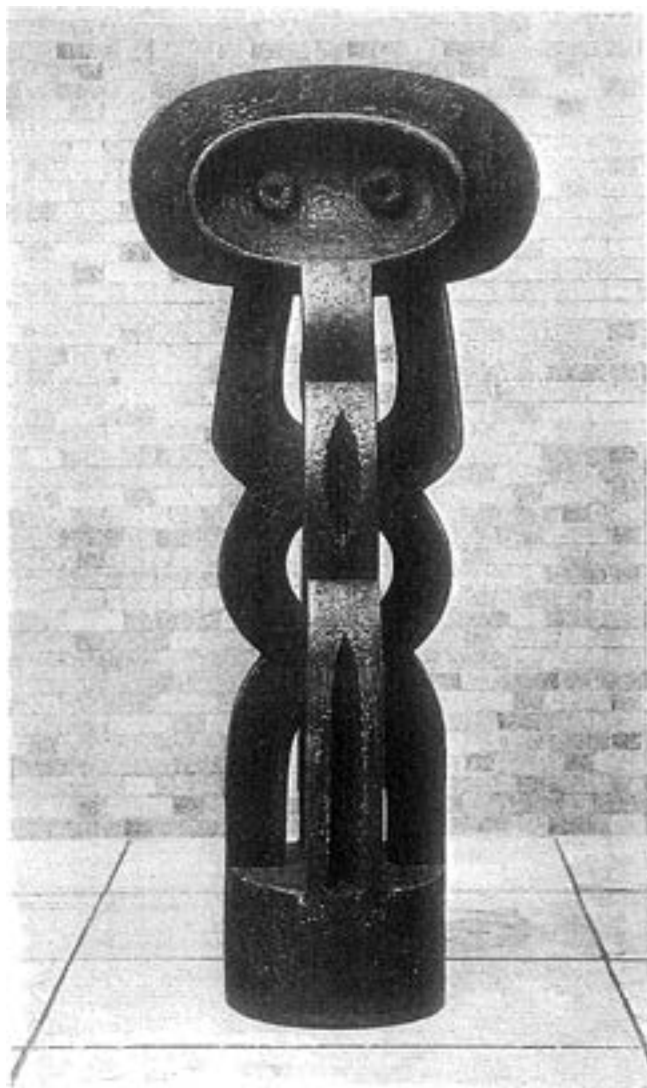


1117. Georg Vantenherlo: $y = ax^3 - bx^3 + cx$. 1935. Posrebreno, visina 38 cm. Zadužbina Emanuela Hofmana, Bazel, pozajmljeno Muzeju umetnosti, Bazel

promene. Ali ništa od toga ne može objasniti eleganciju Gabovih linearnih konstrukcija, koje uključuju potpuno moderni senzibilitet.

Francuska

VANTENHERLO. Ubrzo nakon što je stigao u Berlin, Gabo je stupio u vezu s holandskom grupom *De Stijl*. Jedini skulptor u grupi bio je Belgijanac Georg Vantenherlo (1886–1965), koji se nastanio u Parizu. I njega je mučio problem kako skulptorskim sredstvima predstaviti prostor. *Metal:* $y = ax^3 - bx^3 + cx$ (slika 1117) smelo je predviđanje minimalističke skulpture pedesetih i šezdesetih godina.



1118. Žak Lipšic. *Figura*. 1926/1930. (izlivena 1937). Bronza, visina 2,17 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Van Gogov fond za kupovinu

Dok Mondrijanove rešetke nisu nikad bile rađene u strogim proporcijama, Vantenherlo se služio određenim nizovima da bi raščlanio prostor uspostavivši tačne odnose koje definiše algebarska formula. Umetnik je taj metod smatrao načinom kojim će nagovestiti stvaranje koje je beskrajno, a percipiramo ga isključivo našom osetljivošću. Njegova vizija zaista je bila puna uzbuđenja: „O! Ono što je nesamerljivo nikad nije isto; kad bi bilo, tada bi bilo samerljivo. A kako je svemir nesamerljiv, nama je potreban izraz koji nema ni početka ni kraja, a to takođe postoji." Shvativši to, napušta svoju šturu geometričnost u korist krive linije (koja se ne zasniva na klasičnoj euklidovskoj geometriji već na kartezijanskoj analitičkoj geometriji) i na taj način opisuje jednačine parabola.

LIPŠIC. Protivno očekivanju, materijali sintetičkog kubizma bili su mnogo interesantniji slikarima nego kubističkim skulptorima koji su i dalje ostali privrženi bronzi. Posle Prvog svetskog rata skulptori su u Francuskoj uglavnom napustili apstrakciju, dok su ekspresionizam napustili potpuno. Jedino je Žak Lipšic (1891–1973), rodom Litvanac, a

inače prijatelj i Pikasa i Matisa, nastavio da istražuje mogućnosti koje je nudio kubizam. On je delio i Brankusijev smisao za preistoriju pa je sredinom dvadesetih godina postigao značajnu sintezu ovih dveju tendencija. Njegova *Figura* (slika 1118) sa istaknutim očima nezaboravno je prisećanje na afričku skulpturu, izraženo kubističkim rečnikom. Sastoji se od dve prepletene figure i igra se stvarajući otvorene i zatvorene oblike koji arabesknim ritmovima poput Matisovih ublažavaju Brankusijevu strogu jednostavnost. Nije nimalo čudno što se kupac, koji je *Figuru* nabavio kao ukras za svoj vrt, teško mirio s njom. Nijedan skulptor tog doba nije se po snazi mogao uporediti s Lipšicom, pa je on bio primer generacijama skulptora koji su stasali u idućem razdoblju (vidi str. 853–855).



1119. Marsel Dišan. *U produžetku slomljene ruke.* 1945, od originala iz 1915. Lopata za sneg, dužina 118,7 cm. Galerija Jejlskog univerziteta, Nju Hejven, Konektikat
Poklon Ketrin S. Drajer za kolekciju Anonimnog društva

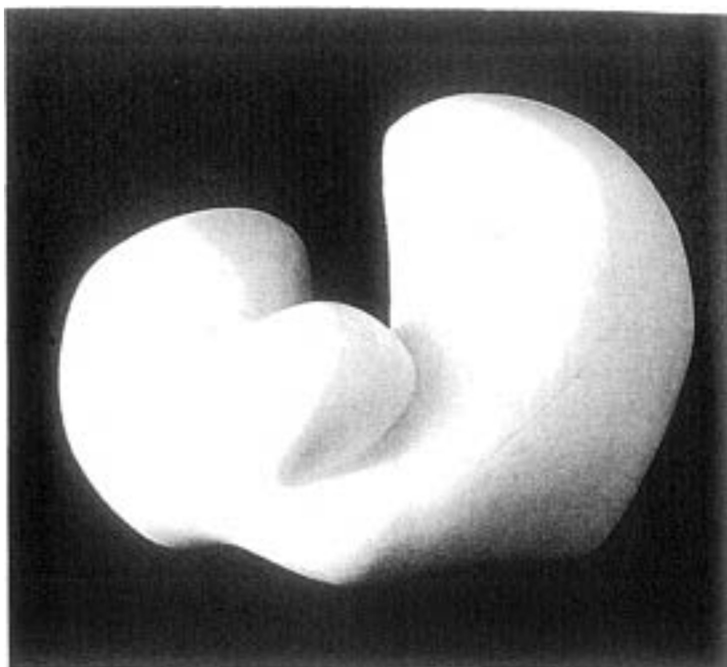
DIŠAN. Lipšicova disciplinovana apstrakcija bila je prava suprotnost dadaizmu koji je negovao netradicionalni pristup. Od samog početka dadaizam je i obogaćivao i zbunjivao modernu skulpturu. Razigranost i spontanost obeležja su „gotovih predmeta" (*ready made*) Marsela Dišana, koje je kreirao tako što je pomerio kontekst svakodnevnih predmeta od područja korisnog prema estetskom. Umetnik bi samo stavljao svoj potpis ili provokativan naziv na gotove industrijske proizvode, kao što su sušilica za boce ili lopata za sneg, pa bi ih izložio kao autorsko umetničko delo. Njegov eksponat *U produžetku slomljene ruke* (slika 1119) podigao je zamisao redimejda do novih mogućnosti: Dišan je „ponovo stvorio" izgubljenu izvornu verziju iz 1915. godine pomoću ove, načinjene 1945. Neki Dišanovi radovi sastoje se od kombinacije više upotrebnih predmeta. Ovi međusobno „potpomognuti" proizvodi skoro dobijaju status konstrukcija ili trodimenzionalnog kolaža. Ova tehnika, koja će kasnije biti nazvana „asamblaž" (slaganje) (vidi str. 863–867), dokazala je da ima neograničene mogućnosti, pa su je otada primenjivali brojni mladi umetnici, naročito u Americi, koja je bila zagušena otpadom (vidi sliku 1144).



1120. Meret Openhajm. *Predmet.* 1936. Šoljica prekrivena krznom, tacna i kašičica; prečnik šoljice 12,1 cm; prečnik tacne 23,8 cm; dužina kašičice 20,3 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kupljeno

NADREALIZAM. Gotovi proizvodi, preuzeti kao likovno delo, najbolji su pokazatelji načela da umetničko delo ne zavisi ni od ustanovljenih pravila ni od zanatske spretnosti. Samo načelo bilo je važan izum, iako će Dišan za samo nekoliko godina napustiti taj način. Doprinos nadrealista skulpturi već je teže definisati. Teško je primeniti teoriju „čistog fizičkog automatizma" u slikarstvu, ali je još teže delovati u skladu s tom teorijom u skulpturi. Kako je uopšte moguće čvrstom, trajnom materijalu dati oblik a da skulptor ne bude svestan svojih postupaka?

OPENHAJM. Do proboja je došlo 1930. godine, kad su se nadrealisti sastali da reše sve veću krizu koja je prožimala njihov pokret. Objavili su novi manifest koji je napisao Andre Breton, zahtevajući „duboku i pravu zagonetnost nadrealizma". On je, nadalje, tražio da se „otkrije čudan simbolički život većine običnih i jasno definisanih predmeta." Zahvaljujući tome usledila je nova vrsta nadrealističkog predmeta koji nije ni redimejd ni skulptura nego trodimenzionalni kolaž što nije sastavljen zbog estetskog učinka (tradicionalnim tehnikama) već zbog „poetske srodnosti", sledeći diktat podsvesnog. Poput *Predmeta* (slika 1128)

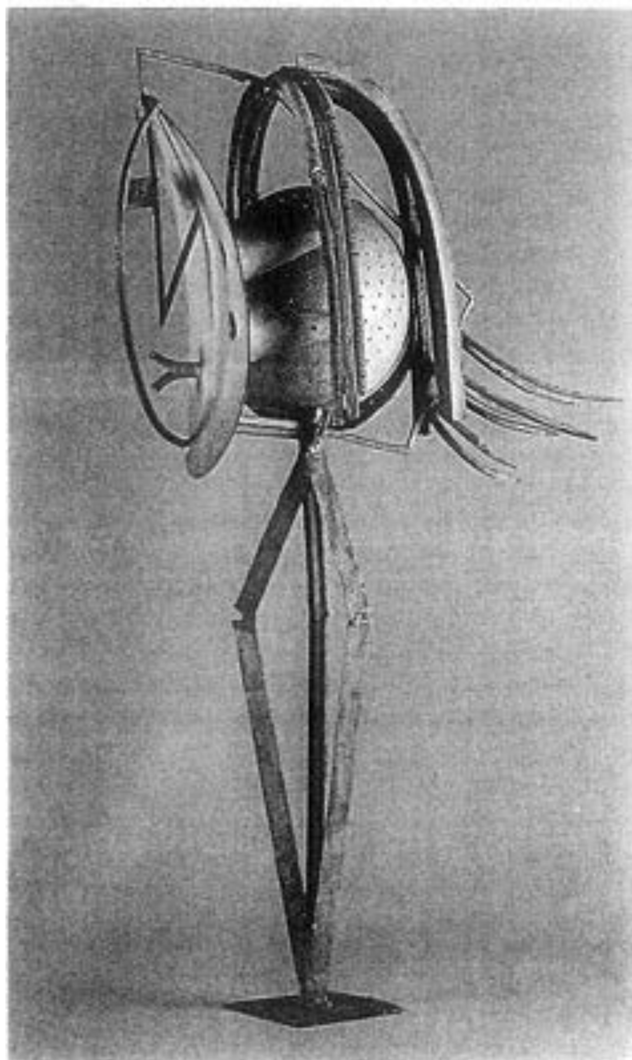


1121. Hans Arp. *Organski konkrementi.* 1935.
Prvobitno u gipsu, 49,5 x 47,6 x 64,7 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Savetodavnog odbora

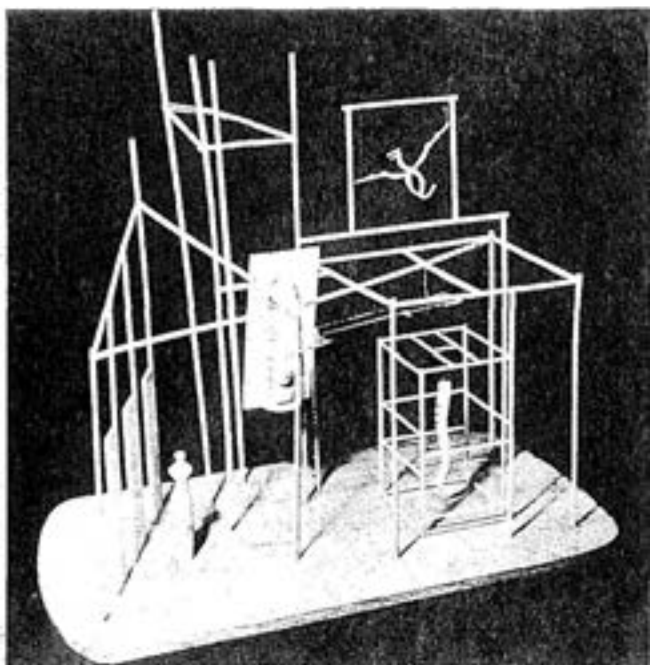
Meret Openhajm (1913–1985), koji je izazvao senzaciju kad ga je izložila 1936. godine, mnogi od njih rađeni su s namerom da budu ili odbojni ili uznemirujući, ali ponekad su se pokazali i neodoljivim, upravo zbog istih razloga.

ARP. Hans Arp (1887–1966) stvorio je možda najčistiji oblik nadrealističke skulpture. Oko 1930. godine počeo je da prenosi svoje reljefe (koji su rezultat eksperimentisanja kolažom) u trodimenzionalne oblike. Nekoliko godina kasnije oni su se razvili u seriju kojoj je dao naziv *Organski konkrementi* (slika 1121), što na odgovarajući način opisuje njihov karakter (vidi str. 808). Nasuprot Brankusijevim apstrakcijama koje svode figure na samu njihovu suštinu, Arpovi biomorfni oblici kao da organski rastu dok ih gledamo. Bez obzira na to kojim su sredstvom rađeni, konkrementi privlače pažnju svojom savršenošću. (Gotovo su uvek bili rađeni u glini ili gipsu, ali mnogi su kasnije isklesani u mermeru ili obrađeni u drvetu, a ponekad i u bronzi, što je delo veštih majstora). Nije čudo što su otada uticali na bezbrojne skulptore.

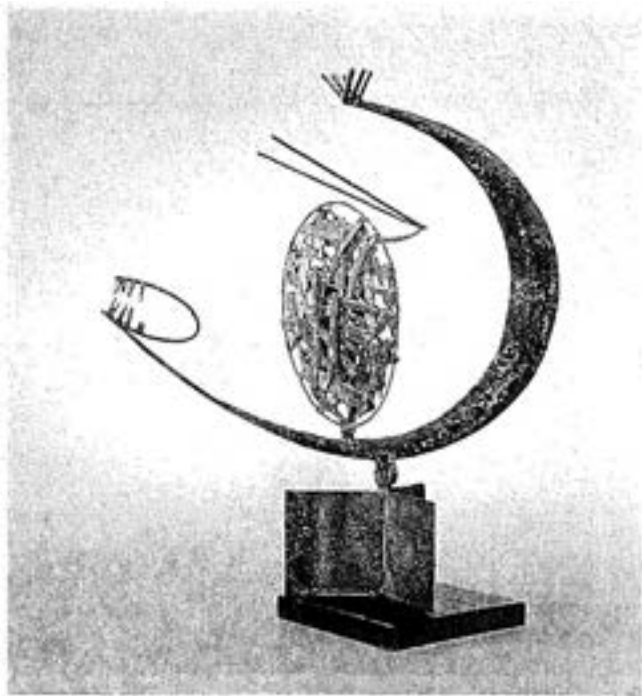
PIKASO. Kao i slikarstvu, Pikasova nadmoćna genijalnost dala je tridesetih godina snažan zamah i skulpturi. Ozbiljno se zainteresovao za skulpturu 1928. godine, a sledećih pet godina usredsredio se na izradu skulptura svih vrsta. Dela pokazuju neverovatnu raznolikost, koja svedoči o bogatstvu autorove mašte. *Glava žene* (slika 1122) posebno je privlačan rad iz tog perioda. Ovaj izvanredan lik, sastavljen od



1122. Pablo Pikaso. *Glava žene.* 1930/1931.
Obojeno gvožđe, metalni lim, opruge i cediljka, 100 x 37 x 59 cm.
Pikasov muzej, Pariz



1123. Alberto Đakometi. *Palata u 4 sata popodne.* 1932/1933. Konstrukcija u drvetu, staklu, žici i konopcima, 63,5 x 71,8 x 40 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kupljeno



1124. Julio Gonzales. *Glava.* Oko 1935. Kovano gvožđe, 45,1 x 38,7 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kupljeno

cediljke i drugih odbačenih predmeta, pokazuje Pikasovu opčinjenost etnografskim statuama i njihovim „primitivnim" obeležjima. Srodnost ove glave s glavom *Devojke pred ogledalom,* napravljene otprilike u isto vreme (vidi sliku 11), nagoveštava zašto se Pikaso uopšte posvetio skulpturi. S jedne strane, njegovi naslikani likovi imaju čvrstinu koja praktično traži da se prevede u trodimenzionalni oblik, a s druge, njegova dela vrve zapanjujućim preobražajima, tako da proces metamorfoze koji podrazumeva skulpturu postaje veoma interesantan. Nema sumnje da je Pikasovo približavanje nadrealistima podstaklo njegovu maštu i doprinelo da pristupi skulpturi bez predrasuda. Sam je rekao: „Čovek bi trebalo da ume da u komadu drveta vidi pticu." To mu je dalo uvid u mogućnosti koje pružaju krhotine (i otpad) moderne industrijske civilizacije – a taj stav najbolje se vidi u *Glavi bika* (slika 2).

ĐAKOMETI. Pikasov uticaj očigledan je na *Palati u 4 sata popodne* (slika 1123) Alberta Đakometija (1901–1966), švajcarskog skulptora i slikara koji je živeo u Parizu. Godine 1928. Pikaso je napravio izvestan broj žičanih konstrukcija – uključujući i maketu za spomenik pesniku Apolineru – koji su neposredni prethodnici spomenutih. Đakometi je žičane konstrukcije preobrazio u prozračni kavez, kao trodimenzionalni pandan nadrealističkoj slici. Za razliku od ranijih dela, ovo stvara svoje prostorno okruženje koje prianja uz njega kao da je ovaj sablasni minijaturni svet zaštićen od svakodnevne stvarnosti staklenim zvonom. Tako poklopljen prostor zagonetan je i kvarljiv i oblike izjeda sve dok ne ostanu samo skeleti. A i oni će, predosećamo, ubrzo nestati.

GONZALES. Pikaso je podstakao i zapanjujuću vajarsku maštu Hulija Gonzalesa (1872–1942). Izučivši zanat obrade kovanog gvožđa u rodnoj Kataloniji, Gonzales je 1900. otišao u Pariz. Iako je bio Brankusijev i Pikasov prijatelj, nije napravio ništa značajno do tridesetih godina, kad su se njegove stvaralačke snage probudile nakon što je Pikaso zatražio od njega tehničke savete u vezi s obradom kovanog gvožđa. Upravo je Gonzales tom mediju dao važnost u skulpturi, jer je znao da ovlada onim problemima zbog kojih su ostali bili odbacili gvožđe. Njegova *Glava* (slika 1124) spaja krajnju ekonomičnost formi s napadno novim tumačenjem anatomije koja se oslanja na Pikasova dela posle 1925. godine. Poput glave figure na levoj strani Pikasove slike *Tri igračice* (vidi sliku 1049), i ovde su usta ovalna šupljina s bodljama zuba, a oči dva štapa koji se spajaju u „očnom nervu" povezanom sa zamršenom masom koja predstavlja mozak. Gonzales je ostvario mračno izražajnu metaforu u kojoj žestina njegovog kreativnog postupka odražava svu brutalnost modernog života.

KOLDER. Početkom tridesetih godina, kad su izbili na površinu Đakometi i Gonzales, potvrđen je još jedan važan korak napred u razvoju skulpture: pokretne skulpture (*mobili*) Amerikanca Aleksandera Koldera (1898–1976). Skladno uravnotežene konstrukcije načinjene od metalne žice, spojene su i okačene tako da ih može pokrenuti i najmanje kretanje vazduha. Mogu biti bilo koje veličine, od sitnih stonih modela do ogromne *Mreže za jastoga i riblji rep* (slika 1125). Prve mobile smislili su konstruktivisti, a njihov uticaj je očigledan i u najranijim Kolderovim pokretnim skulpturama koje je pokretao motor, a po formi su se približavale apstraktnim geometrijskim figurama. Na Koldera je vrlo rano uticao i Mondrijan, a dodir s nadrealizmom naveo ga je da shvati poetske mogućnosti „prirodnog" pokreta, za razliku od onog krajnje kontrolisanog. Od Miroa je preuzeo biomorfne oblike, a mobile je sve

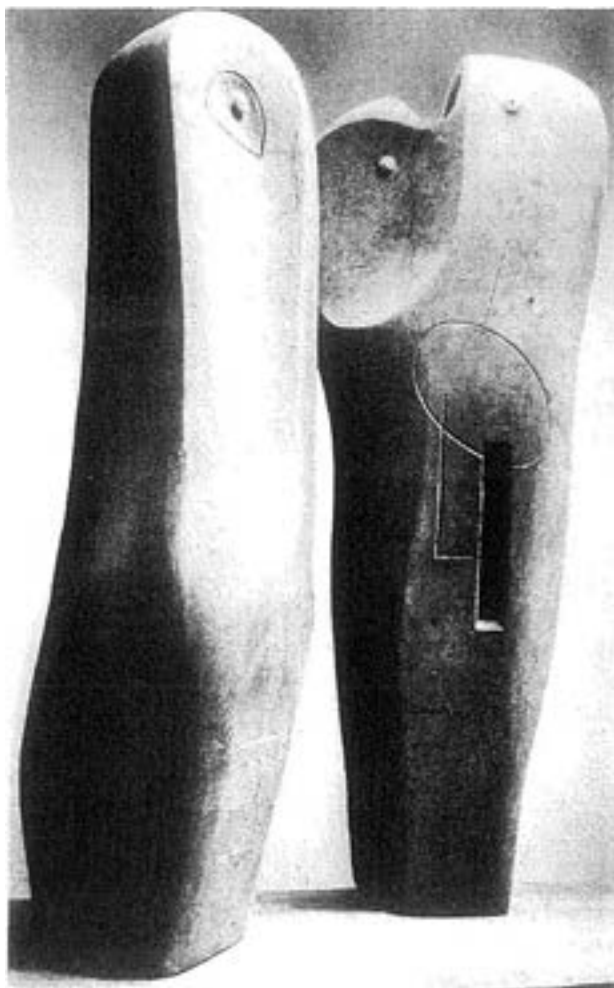


1125. Aleksander Kolder. *Mreža za jastoga i riblji rep.* 1939.
Obojena čelična žica i aluminijumski lim, oko 2,6 x 2,9 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Narudžbina Savetodavnog odbora za stepenište muzeja

više shvatao kao organske: poput cvetova na savitljivim stabljikama lišća što podrhtava na povetarcu, morskih životinja koje plutaju u moru. Takve pokretne strukture, nepredvidive i u stalnoj meni, uključuju četvrtu dimenziju kao svoj bitni element. Reagujući uvek na nov način na svoju okolinu, Kolderove konstrukcije imaju mnogo više života od bilo kog gotovog predmeta.

Engleska

Po snazi kojom je svom osećanju teskobe davao vizuelnu formu utisak koji je ostavio Kolder može se uporediti s uticajem koji je imalo nadrealističko slikarstvo. Ne može se nešto slično reći za dva engleska skulptora koji su zapravo sam vrhunac moderne vajarske tradicije pre 1945. godine: Henrija Mura (1898–1986) i Barbaru Hepvort (1903–1975), najistaknutiju skulptorku dvadesetog veka. Prisutnost Gaboa, Kokoške, Mondrijana, Gropijusa i drugih izbeglica s kontinenta dala je podsticaj modernoj umetnosti u Engleskoj sredinom tridesetih godina, kad su se pojavili Mur i Barbara Hepvort kao zreli umetnici. Oni su upili čitav spektar oblikovnih mogućnosti ranije skulpture dvadesetog veka, ali u različitoj meri, i svaki u skladu sa svojom naglašenom individualnošću. Mur je bio smelije domišljat umetnik, ali možda je Barbara Hepvort ipak bila bolja skulptorka. U svakom slučaju, njih je dvoje bilo u bliskim kontaktima s



1126. Henri Mur. *Dva oblika.* 1936.
Kamen, visina 106,7 cm.
Kolekcija gđe H. Gejts Lojd, Haverford, Pensilvanija

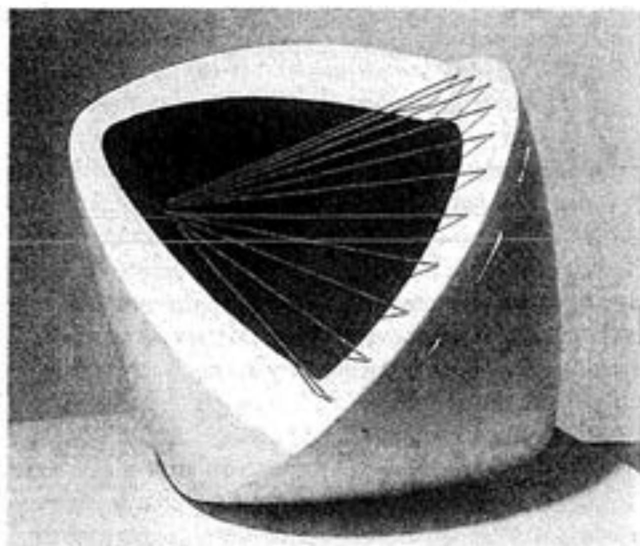


1127. Henri Mur. *Ležeća figura.* 1938.
Zeleni kamen iz Horntona, dužina 137,2 cm. Galerija Tejt, London

vođstvom modernog pokreta u Engleskoj, a uticali su i jedno na drugo.

MUR. Veličanstvena *Dva oblika* (slika 1126), rani Murov rad, može se smatrati potomkom druge generacije Brankusijevog *Poljupca,* načinjenog četvrt veka ranije (vidi sliku 1110), iako među njima nema neposredne veze. (Vidi Primarne izvore br. 108, str. 946.) Mada su po obliku apstraktni i suptilni, oni su ipak „osobe" istog inspiracijskog ishodišta kao i Lipšicova *Figura* (slika 1118), uprkos tome što ih samo u prenesenom značenju možemo zvati „slikama". Ta kompozicija porodice – račvasta ploča potiče od Murove obrade teme majke s detetom – tajanstvena je i udaljena kao monoliti Stounhendža koji su ostavili snažan utisak na umetnika (vidi sliku 47). Kao i Stounhendž Murove figure su namenjene pejzažu, jer imaju naglašena arhitektonska obeležja.

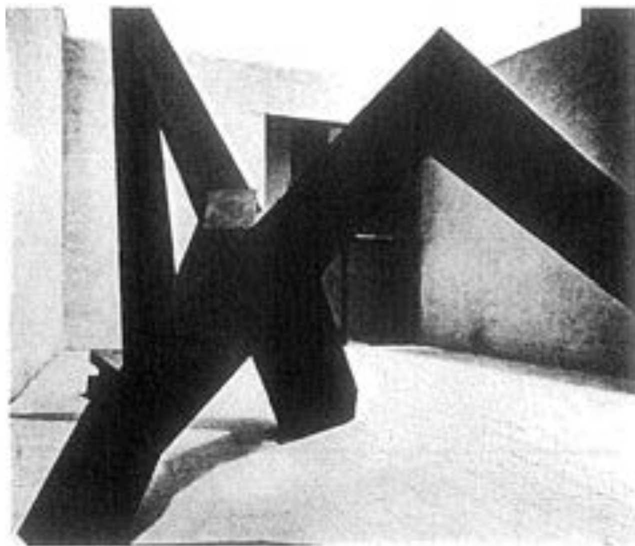
Njegova *Ležeća figura* (slika 1127) podseća na antički motiv – na statuu rečnog boga (vidi sliku 6) – ali ima i iskonska obeležja. Oblik je u potpunom skladu s prirodnom teksturom kamena, kao da su oblici rezultat spore erozije kroz milenijume. Mur je tako uspešno prikazao suštinu ljudskog tela koje se valovito nadima da bi nam se učinilo punim unutrašnjeg života kad bismo podlegli iskušenju da ga pogladimo rukom. Mur je prvo bio nadahnut statuom duha kiše (Šak Moola) kulture Maja. Zanimljivo je da je formalno u najbližem srodstvu s Brankusijevim *Poljupcem* jedna pretkolumbovska glinena kompozicija, koju umetnik nije mogao poznavati jer je otkrivena kasnije. Ta podudarnost je dobro došla da umanji značaj ideje o temeljnoj srodnosti između Brankusija i Mura. Murova figura takođe upućuje na svest o postojanju Arpovih *Organskih konkremenata,* koji potiču iz istog perioda (slika 1121). Razlika je u tome što Arp sugeriše anatomske oblike, a da neposredno ne upućuje na njih, kao što to čini Mur. Ukupan utisak skulpture nije daleko od Matisovih arabeski na slici *Ležeći akt* (1109). Dodajmo da bi sloboda koju Mur sebi dopušta bila nezamisliva bez Pikasa (uporedi sa slikom 1050). Na taj način Mur objedinjuje razna rešenja rane moderne skulpture u organsku ("bešavnu") celinu neuporedive lepote i otmenosti.



1128. Barbara Hepvort. *Statua s bojom (Ovalni oblik). Svetloplavo i crveno.* 1943. Drvo s konopcima, dužina 45,7 cm.
Privatna kolekcija

HEPVORT. Skulpture Barbare Hepvort imaju poput Murovih biološke korene, ali je njen stil postao apstraktniji posle udaje za Bena Nikolsona (vidi str. 806) i veze s konstruktivistom Naumom Gaboom i susreta s Brankusijem i Arpom u Parizu. Neko je vreme pod tim uticajima radila

na nekoliko načina odjednom. Početkom Drugog svetskog rata preselila se u Sent Ajvz u Kornvolu, gde je počela da radi u ličnom stilu, koji će u potpunosti razviti 1943. godine. *Statua s bojom (Ovalni oblik)* besprekorno spaja sliku i skulpturu, nadrealistički biomorfizam i organsku apstrakciju kao i oblikovanje prostora i masa (slika 1128). Izrezbarena u drvetu i besprekorno dorađena, ona svodi prirodni oblik jajeta na bezvremeni ideal koji objedinjuje savršenstvo klasične glave s elementarnom izražajnošću primitivne maske. Jaje Barbare Hepvort bez sumnje duguje nešto i Brankusiju (vidi sliku 1111), iako su njihova dela veoma različita. Boje naglašavaju igru unutrašnjih i spoljašnjih delova šupljeg oblika, a konopci, koje je prvi upotrebio Mur, kao da sugerišu životnu energiju unutar njega. Kao posledica otvorene forme, *Statua s bojom* stupa u aktivan odnos sa svojom okolinom. I Barbaru Hepvort je interesovao odnos ljudske figure s pejzažom, kao i Mura, ali na izrazito lični način. Nakon što se preselila u kuću s pogledom na zaliv Sent Ajvz pisala je: „Ja sam bila taj lik u pejzažu, a svaka skulptura u većoj je ili manjoj meri otelovljavala promenljive oblike i konture koji izražavaju moje reagovanje na određen položaj u pejzažu. U mnogim drvorezima iz tog perioda koristila sam se bojom i konopcem. Boja u tim udubljenjima bacala me je u dubine voda pećina ili senki dubljih nego što su ta izrezbarena ulegnuća. Konopac je obeležavao napetost koju sam osećala između sebe i mora, vetra i brežuljaka."

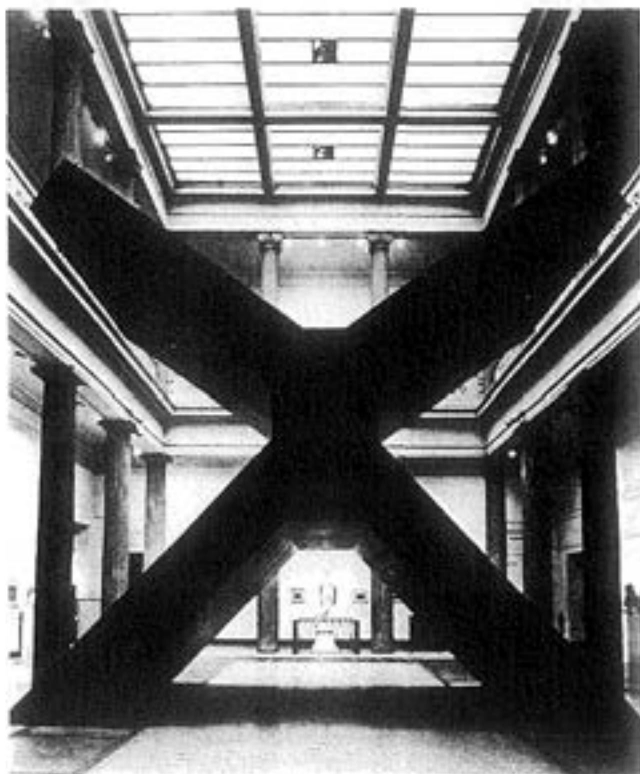


1129. Matijas Geric. *Čelična konstrukcija.* 1952/1953. Visina 4,5 m. Eksperimentalni muzej „Eho", Sjudad Meksiko

SKULPTURA POSLE 1945. GODINE

Primarne strukture i ambijentalna skulptura

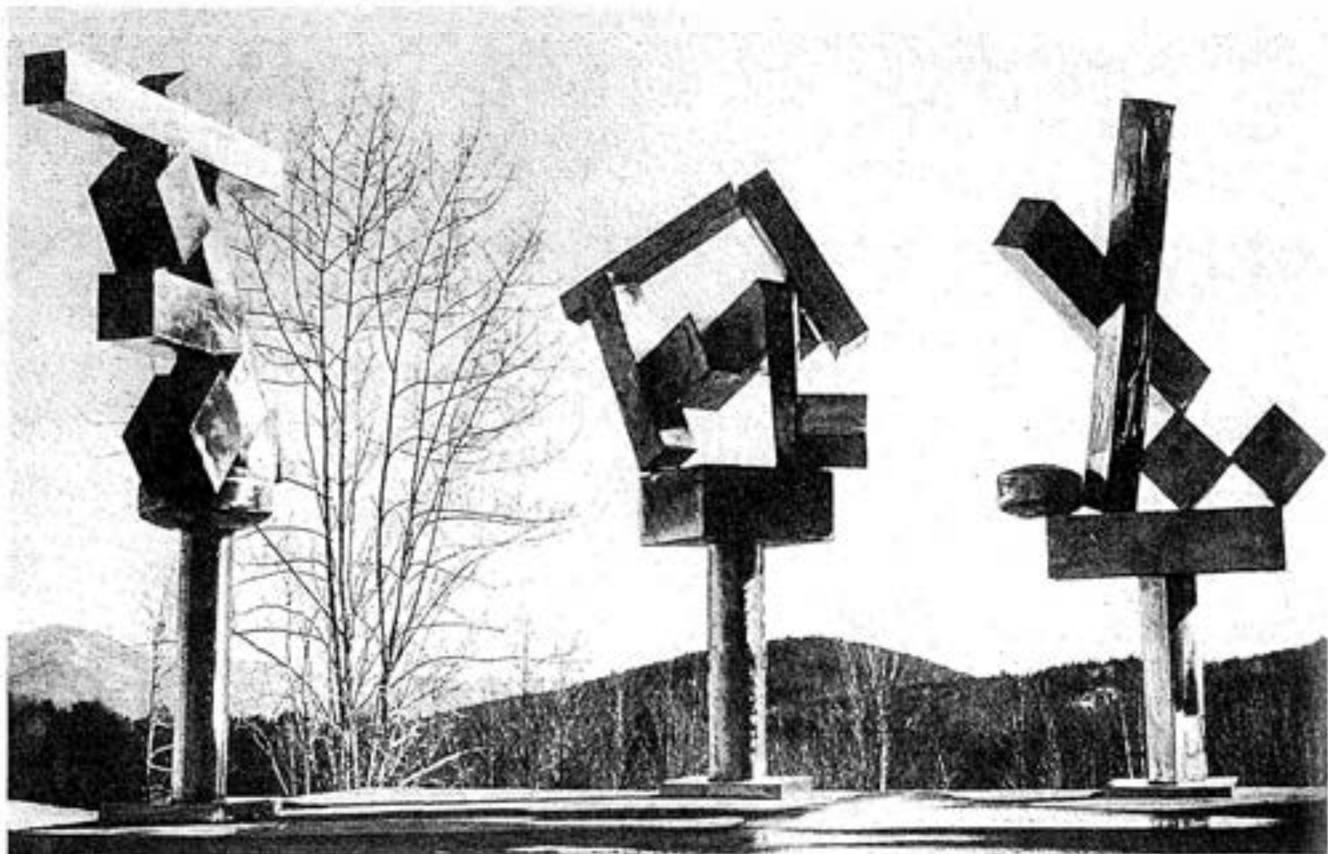
Kao i slikarstvo, tako je i skulptura posle 1945. obeležena epskim razmerama. Zaista, razmere su bile presudne za skulptorski pokret koji je proširio opseg – čak i samu ideju – skulpture u novom smeru. „Primarna skulptura", najprikladniji naziv koji je predložen za ovu vrstu, upućuje na dve istaknute karakteristike: krajnju jednostavnost oblika i srodnost s arhitekturom. Drugi naziv, „ambijentalna skulptura" (ne treba ga mešati s „ambijentima" pop-arta predviđenim za kombinovane tehnike), odnosi se na činjenicu da su mnoge primarne strukture zamišljene tako da obuhvate i posmatrača koji je pozvan da uđe u njih i da ide kroz njih. Upravo funkcija artikulacije prostora razlikuje primarne strukture od svih prethodnih skulptura i dovodi ih u vezu s arhitekturom. One su moderni naslednici, doduše u građevinskom čeliku i betonu, preistorijskih spomenika kakav je Stounhendž (vidi slike 46 i 47).



1130. Ronald Blejden. *X* (u galeriji Korkoran u Vašingtonu) 1967. Obojeno drvo, konstrukcija kasnije ponovo podignuta od čelika, 6,9 x 7,3 x 3,8 m.
Predusretljivošću galerije Fišbah, Njujork

GERIC. Prvi koji je istraživao takve mogućnosti bio je Matijas Geric (rođen 1915), Nemac koji je radio u Sjudad Meksiku. Već je 1952/1953. osnovao eksperimentalni muzej, „Eho", za izlaganje ogromnih geometrijskih kompozicija, od kojih su neke tako velike da zauzimaju celo dvorište (slika 1129). Njegove zamisli preuzeli su umetnici s obe strane Atlantika.

BLEJDEN. Ti skulptori često se ograničavaju na ulogu projektanta, a izradu dela prepuštaju drugima, čime naglašavaju

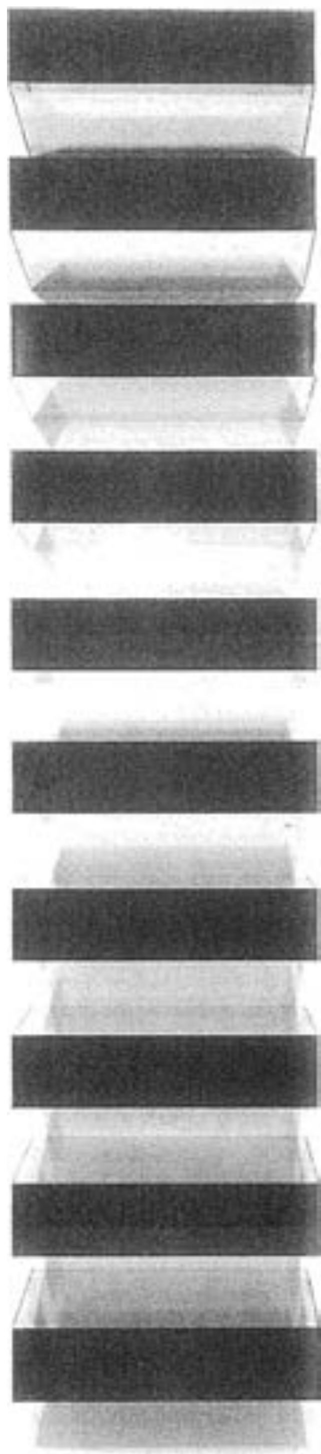


1131. Dejvid Smit. Serija *Kocke* (u Bolton Landingu, Njujork). Nerđajući čelik; (levo) *Kocke XVIII.* 1964. Visina 2,9 m. Muzej likovnih umetnosti, Boston; (sredina) *Kocke XVII.* 1963. Visina 2,7 m. Muzej likovnih umetnosti u Dalasu; (desno) *Kocke XIX.* 1964. Visina 2,9 m. Galerija Tejt, London

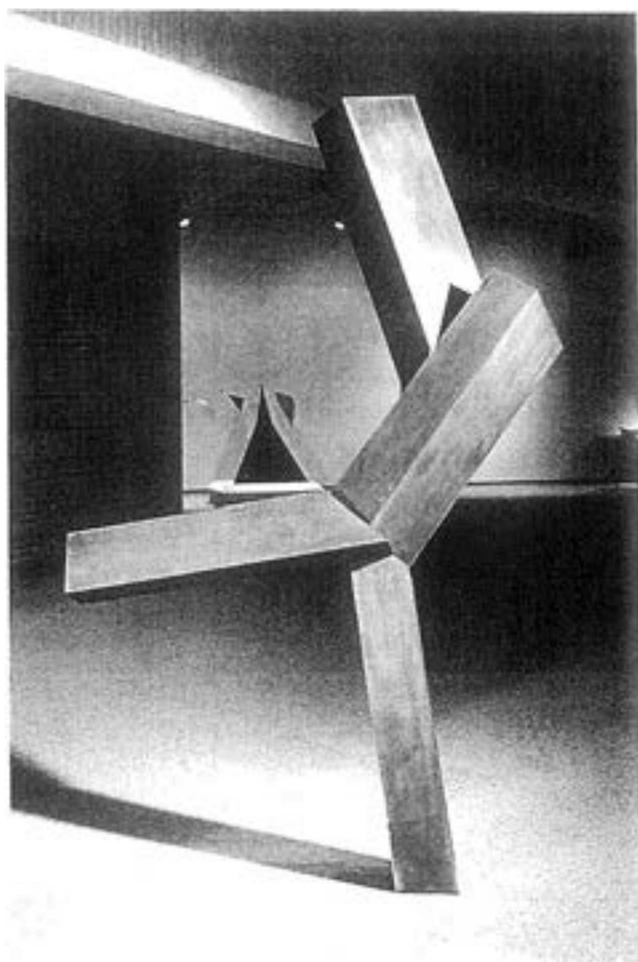
neoriginalnost i ponovljivost svog otkrića. Ako se ne nađe mecena da pokrije troškove izrade ovih skupih struktura, one ostaju na papiru kao neostvareni arhitektonski projekti. Ponekad one dosežu veličinu građevina. Konstrukcija *X* (slika 1130) Kanađanina Ronalda Blejdena (1918–1988) prvobitno je napravljena od obojenog drveta, umesto metala, za izložbu u dvospratnom holu galerije Korkoran u Vašingtonu. Njena veličina umanjuje utisak klasične kolonade hola, pa u tom ambijentu deluje dvostruko zastrašujuće.

SMIT. Naravno da nisu sve primarne strukture ujedno i ambijentalne skulpture. Većinom su to samostalna dela, nezavisna od prostora u koji su smeštena. Blejdenov *X*, na primer, kasnije je izgrađen od obojenog čelika kao skulptura u prirodi. Ali ipak, sve su te skulpture monumentalnih razmera i ekonomične forme. Umetnik koji je najviše uticao na definisanje karaktera te skulpture bio je Dejvid Smit (1906–1965). Na njegova ranija ostvarenja uticale su konstrukcije od kovanog gvožđa Hulija Gonzalesa (slika 1124), ali u poslednjim godinama života razvio je vrlo impresivnu formu primarne strukture u svojoj seriji *Kocke (Cubi).* Na slici 1131 tri su takve strukture koje se ocrtavaju na pozadini širokog neba i blagih brežuljaka umetnikove farme u Bolton Lendingu u Njujorku. (Sve se sada nalaze u važnim muzejima.) Autor koristi samo dve osnovne komponente: kocke (ili više njih) i valjke. Pa ipak, Smit je stvorio prividno beskrajnu raznolikost konfiguracija. Elementi od kojih su te kompozicije sastavljene smešteni su jedan na drugi kao da ih na okupu drži magnetska sila, tako da je svaki od njih u stvari novi trijumf nad silom teže. Za razliku od pripadnika pokreta primarne strukture, Smit je sam izvodio svoje radove, zavarujući komade ploča od nerđajućeg čelika, i pažljivo obrađujući njihove sjajne površine. Rezultat je bio da njegovi radovi pokazuju „staromodnu" doteranost izrade koja nas podseća na Brankusijevu uglačanu bronzu.

DŽAD. Donald Džad (1928–1994) doveo je pretpostavke primarnih struktura do njihovog logičkog zaključka – minimalizma. Za razliku od ambijentalne skulpture, u svojim radovima nastojao da raščlani unutrašnji prostor, umesto da ga oblikuje. Tražeći vrhunsko jedinstvo, on je razdvojio Smitove *Kocke* na njihove dve komponente i na taj način stereometriju sveo na jednu kocku ili valjak. Džad je proporcije zasnivao na preciznim matematičkim formulama i tako isključio svaki nagoveštaj lične intervencije, prepustivši izradu industrijskim izvođačima. Pošto je potpuno ovladao svim elementima, dao se na usavršavanje. Najsloženiji primerci postižu dekorativno bogatstvo serijskim ponavljanjem oblika u zadatim razmacima i dodavanjem snažne primarne boje jednoj strani ili većem broju strana (slika



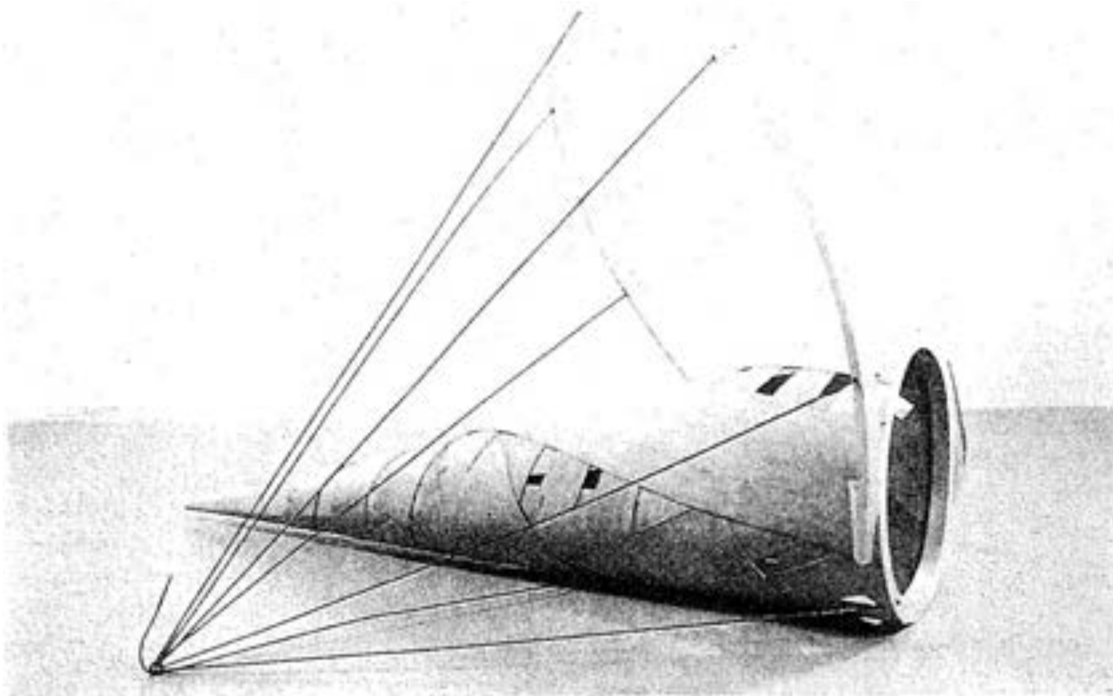
1132. Donald Džad. *Bez naslova.* 1989. Bakar s crvenim pleksiglasom; deset elemenata, svaki 23 x 100,3 x 78,8 cm.
Predusretljivošću Galerije Pejs, Njujork



1133. Džoel Šapiro. *Bez naslova.* 1989/1990. Bronza, 2,57 x 1,06 x 1,98 m. Umetnički muzej Severne Karoline, Rali
Kupljeno sredstvima raznih donatora, razmenom

1132). Džadova stroga pravila ne dopuštaju mnogo varijacija, samo veću rafiniranost, ali unutar tih ograničenja rezultati su često upečatljivi. Nije lako objasniti zašto je tako, iako je ovaj skulptor rečit tumač. U krajnjoj liniji, uspeh njegovog rada zavisi od skladnih proporcija i besprekorne završne obrade, što mu omogućuje da postigne stepen savršenstva koji postižu malobrojni skulptori srodnog pristupa.

ŠAPIRO. Neki skulptori počeli su postepeno da se udaljavaju od minimalizma, a da ga se nisu sasvim odrekli. Vodeći predstavnik ove tendencije – nazvane postminimalizmom, nazivom koji upućuje na dug ranijem stilu – jeste Džoel Šapiro (rođen 1941). Pošto je temeljno istražio mogućnosti malih skulptura velike konceptualne i estetske snage, iznenada je počeo da izrađuje skulpture od jednostavnih drvenih greda u kojima može da se nasluti ljudski lik, ali ga neposredno ne predstavljaju. Likovi poprimaju aktivne „stavove", neki čak stoje nespretno, neuravnoteženo, neki igraju i prebacuju se, tako da prostoru koji ih okružuje daju snažan naboj energije. Šapiro je ubrzo počeo da svoje skulpture lije u bronzi, zadržavajući površinsku teksturu grubo obrađenog drveta (slika 1133). Njih su vešti majstori ručno obradili, dodavši im lepu patinu i tako ponovo u skulpturu uveli zanatsku obradu, koja mu po tradiciji pripada. Slobodno rasporedivši izražajna sredstva Dejvida Smita, koji je sa sličnom figurom eksperimentisao pre smrti, Šapiro je minimalističkoj skulpturi produžio život. Bio je to jedan od malobrojnih pokušaja obnove savremene skulpture koja je, u celini gledano, teško nalazila nove puteve.



1134. Martin Perjaer. *Zadananost.* 1985. Bor, cedar i čelik. 1,42 x 2,13 x 1,65 m. Autorova kolekcija

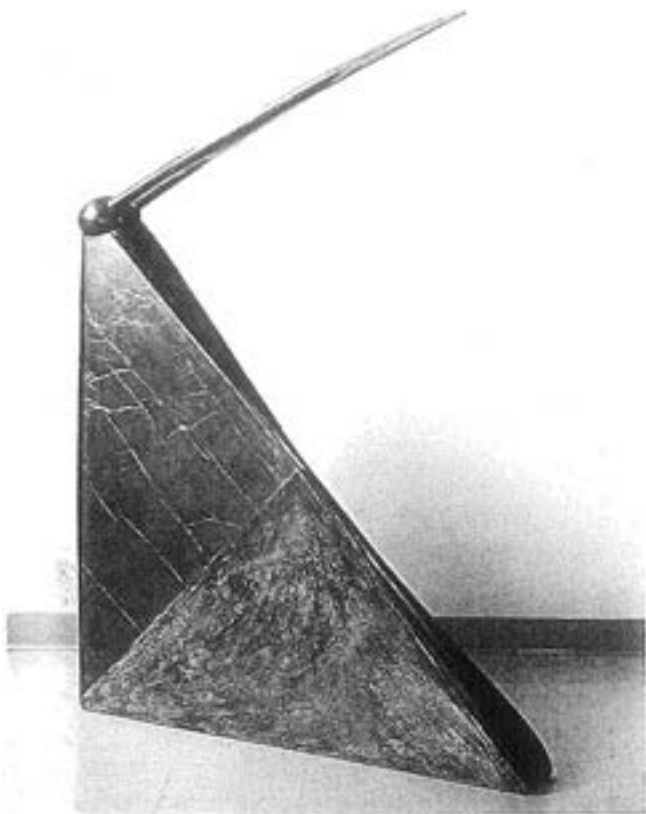
Afroamerička skulptura

Minimalizam je presudno uticao na grupu talentovanih afroameričkih skulptora koji su zrelost dostigli šezdesetih godina, ali je njihov doprinos tek nedavno kritički ocenjen. Njihov rad doprineo je da kraj dvadesetog veka postane prvo razdoblje afroameričke umetnosti. Mada sami umetnici pokazuju raznolikost tema, pristupa i stila, svi oni predstavljaju doživljajni svet Afroamerikanaca sredstvima savremene estetike apstraktne umetnosti. Zato imaju prednost pred afroameričkim slikarima, koji su često opterećeni figurativnošću i tradicionalnim stilovima.

PERJAER. Martin Perjaer (rođen 1941), vodeći crni skulptor današnjice, koristio se iskustvom koje je stekao s obrađivačima drveta u Sijera Leoneu u Zapadnoj Africi, gde je proveo više godina u mirovnim trupama, te iskustvom stečenim u Švedskoj, gde je pohađao Kraljevsku akademiju. Perjaer uspeva da stopi ova dva ishodišta u jedinstvenu celinu. Prilagođava afričke motive i materijale modernoj zapadnoj tradiciji, a jaz premošćuje oslanjanjem na pedantnu zanatsku veštinu. Njegovi oblici, istovremeno smeli i rafinirani, imaju otmenu jednostavnost, suprotnu i prirodnoj i artificijelnoj, dovršenoj i nedovršenoj formi. Teme su testera, luk, ribarska mreža, mravinjak ili, kao ovde (na slici 1134), košara – dakle sve najobičnije što se javlja u njegovom pamćenju – ali sve to izraženo na nov i hirovit način.

MIČEL. Za Tajrona Mičela (rođen 1944), kao i za Perjaera, bio je presudan boravak u Africi, gde je kultura Dogona ostavila na njemu dubok trag. Mičelovo zrelo delo besprekorna je sinteza zapadnih i afričkih izvorišta. *Rog za Vilfreda* (slika 1135) svodi antilopu na samu njenu suštinu, koristeći se minimalističkim oblicima i šturom jednostavnošću Brankusijevog dela koje je na njega uticalo početkom osamdesetih godina. Pa ipak, raznolikost građe stvara bogate teksture i boje, što pokazuje umetnikovo poštovanje tradicionalnih materijala i zanatskih veština. Ovaj spojeni predmet odiše životnom snagom koja ga čini nadrealističkom tvorevinom. Naziv se odnosi na nadrealistu Vilfreda Lama (1902–1982), po rođenju Kubanca, koji je nadahnjivao Mičela u njegovim počecima.

EDVARDS. Na Melvina Edvardsa (rođenog 1937), koji je isto tako izrazio poštovanje prema Lamu, uticale su i njegove posete Africi. Među savremenim afroameričkim skulptorima on važi za čistunca. Umetnik kova Dejvida Smita, i dalje ostaje veran primarnim strukturama i jeziku minimalizma, ali im daje lično značenje i društveni sadržaj. *Slušati* (slika 1136) jeste totemska figura koja podseća na Murova *Dva oblika* (slika 1126) po svojoj stihijnosti, s kojom je udružena gruba snaga koja karakteriše Edvardsova dela. Skulpturi je dodat komad lanca, omiljeni motiv koji se ponavlja u njegovoj „Seriji fragmenata za linč" – malim radovima koji posmatraču upućuju zaista zastrašujuću pretnju. Osim što predstavlja ropstvo, lanac za umetnika ima i pozitivno značenje jer upućuje na vezu s prošlošću i sa širom zajednicom. Isto tako, i apstrakcija mu pomaže da se poveže sa svojim korenima i da istovremeno stekne zajedničku iskustvenu osnovu. U tome je blizak slikaru Vilijamu T. Vilijamsu (vidi str. 829), koji mu je bio prisan prijatelj. Edvards uživa u naporima stvaranja, u dodiru metala, što se vidi po energičnoj završnoj ručnoj izradi što takođe duguje Smitu. Skulptura je snažan spomenik borbi Afroamerikanaca za slobodu i jednakost, koju karakteriše ljudsko dostojanstvo, a odražava jako autorovo osećanje društvene odgovornosti.



1135. Tajron Mičel. *Rog za Vilfreda.* 1987. Drvo, bakar, gips i pigment, 165 x 124,5 x 17,8 cm. Kolekcija Šomburg centra za istraživanja kulture crnaca, Javna biblioteka Njujorka, Odeljenje za umetnost i umetničku obradu



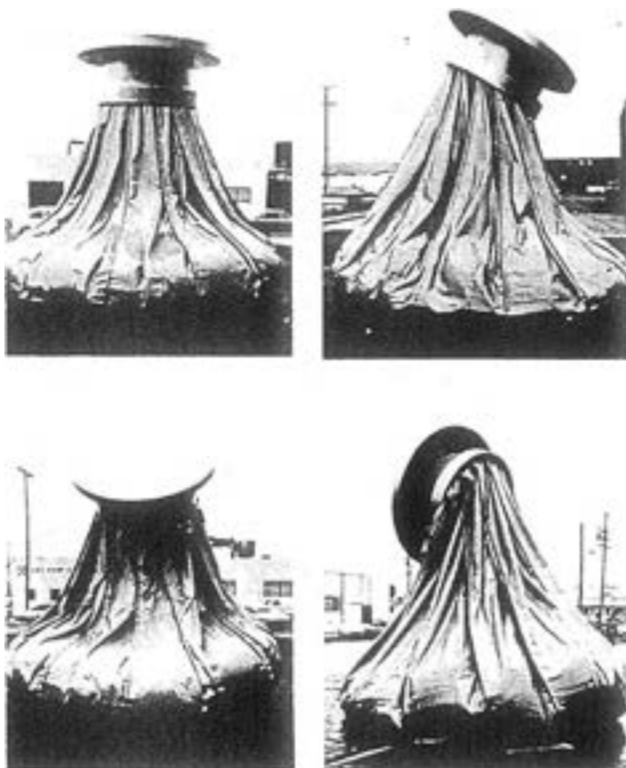
1136. Melvin Edvards. *Slušati.* 1990. Nerđajući čelik, 2,27 x 0,39 x 0,93 m
Predusretljivošću Galerije CDS, Njujork

Spomenici

OLDENBURG. Gledane u celini, primarne strukture očigledno su spomenici. Ali je isto tako očigledno da to nisu spomenici koji slave išta drugo osim umetnikove mašte. Neupućenima oni ne nude nikakvu mogućnost upoređivanja, ništa što ih podseća na nešto, iako prvobitno reč spomenik znači „ono što (spominje) podseća". Spomenici u tradicionalnom smislu reči iščezli su onog trenutka kad savremeno društvo više nije uspevalo da se dogovori šta treba javno obeležavati; ipak, uverenje u tu mogućnost nije potpuno napušteno.

Klaes Oldenburg, pripadnik pop-art pokreta (rođen 1929), predložio je nekoliko neočekivanih i maštovitih problematizacija spomenika. On je, treba i to reći, veoma precizan i uverljiv komentator svojih zamisli. Svi njegovi spomenici monumentalnih su dimenzija, ali ne i tema. Naprotiv, svi imaju jedno zajedničko obeležje: predstavljaju skromne predmete za svakodnevnu upotrebu.

Godine 1969. Oldenburg je zamislio svoj najneobičniji projekt. Za jednu skulpturu u prirodi poželeo je da stvori oblik koji sadrži i nešto tvrdo i nešto meko, a da mu ne treba osnovica. Tim zahtevima odgovarala je vrećica za led, pa je kupio jednu i počeo se njome igrati. Ubrzo je shvatio da je vreća s ledom upravo savršen predmet za manipulisanje, „da je kretanje deo njegovog identiteta i da to treba iskoristiti". Onda je izveo delo u obliku divovske vreće za led (slika 1137) s ugrađenim mehanizmom koji će „proizvoditi pokrete kao da ih pokreće nevidljiva ruka", kako je



1137. Klaes Oldenburg. *Vreća za led - Razmera B.* 1970. Programirana kinetička skulptura od polivinila, staklene vune, drveta, i hidrauličko i mehaničko kretanje, 4,9 x 5,5 x 5,5 m. Nacionalna umetnička galerija, Vašington



1138. Barnet Njuman. *Slomljeni obelisk.* 1963/1967.
Čelik, visna 7,7 m. Kapela Rotko, Hjuston

to umetnik opisao. Poslao je tu *Divovsku vreću za led* u paviljon Sjedinjenih Američkih Država na EXPU '70 u Osaku u Japanu, gde se mnoštvo neprestano oduševljavalo gledajući kako se nadima, uzdiže, okreće kao živo biće, a zatim odmara uz gotovo čujan uzdah olakšanja.

Šta slave ovakvi spomenici? Deo njihove draži koja je zajednička s gotovim proizvodima i pop-artom, leži u tome što otkrivaju estetske mogućnosti običnih i potpuno poznatih stvari. Ali ti spomenici imaju i svoju nesumnjivu veličinu.

NJUMAN. Ipak, nešto nedostaje Oldenburgovim spomenicima. Oni nas zabavljaju, čudimo im se, interesantni su nam – ali nas ne diraju. Potpuno svakodnevni, stopljeni s onim „Ovde", oni ne dopiru do dubljih zona naših osećanja. Jedan od malobrojnih spomenika našeg doba koji je uspešan u tom pogledu jeste *Slomljeni obelisk* (slika 1138) Barneta Njumana (1905–1970). Duboko zaokupljen religioznim i filozofskim problemima kojima se čitavog života trudio da da vizuelni oblik, Njuman je zamislio *Slomljeni obelisk* 1963. godine, ali ga je izveo tek četiri godine kasnije, kad je pronašao odgovarajućeg izrađivača čelika. Uzdižući se iz sredine plitkog bazena u kom se odražava, sastoji se od četvrtaste ploče kao osnove na koju je postavljena četvorostrana piramida, čiji se vrh spaja s vrhom naopako okrenutog slomljenog obeliska.

Obelisci su vitki četvorostrani kameni stubovi koje su gradili stari Egipćani. Rimljani su mnoge obeliske doneli u Italiju; jedan od njih stoji na sredini Trga svetog Petra u Rimu oivičenog stubovima (vidi sliku 739). Obelisci su kasnije poslužili kao uzor za mnoge spomenike u Evropi i Americi. Dva šiljka Njumanove skulpture imaju tačno isti nagib (pedeset tri odsto, kao i egipatske piramide koje su dugo oduševljavale tog umetnika), tako da njihov spoj tvori savršeno slovo X. Teško je odgovoriti na pitanje: kako to da ovaj spomenik tako snažno podstiče naša osećanja? Da li je reč o smelom suprotstavljanju dva prastara oblika koji imaju suprotno značenje, jer jedan simbolizuje bezvremenu stabilnost, a drugi prodor prema nebesima? Svakako je i to u pitanju, ali šta bi bilo da je obelisk neokrnjen? Da li bi sve bilo svedeno na pitanje postizanja te krhke ravnoteže? Znači, slomljenost obeliska bitna je za dramatičnost



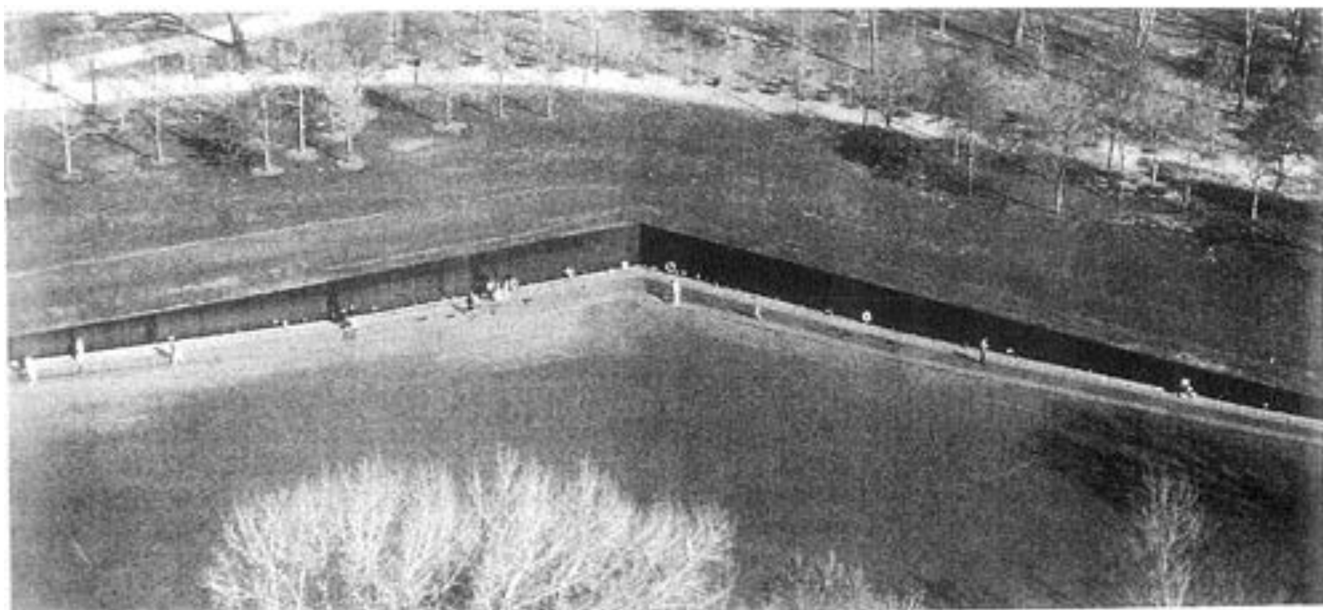
1139. Isamu Noguči. *Česma za Osiguravajuće društvo Džona Henkoka*, Nju Orleans.1961/1962. Granit, 4,88 m

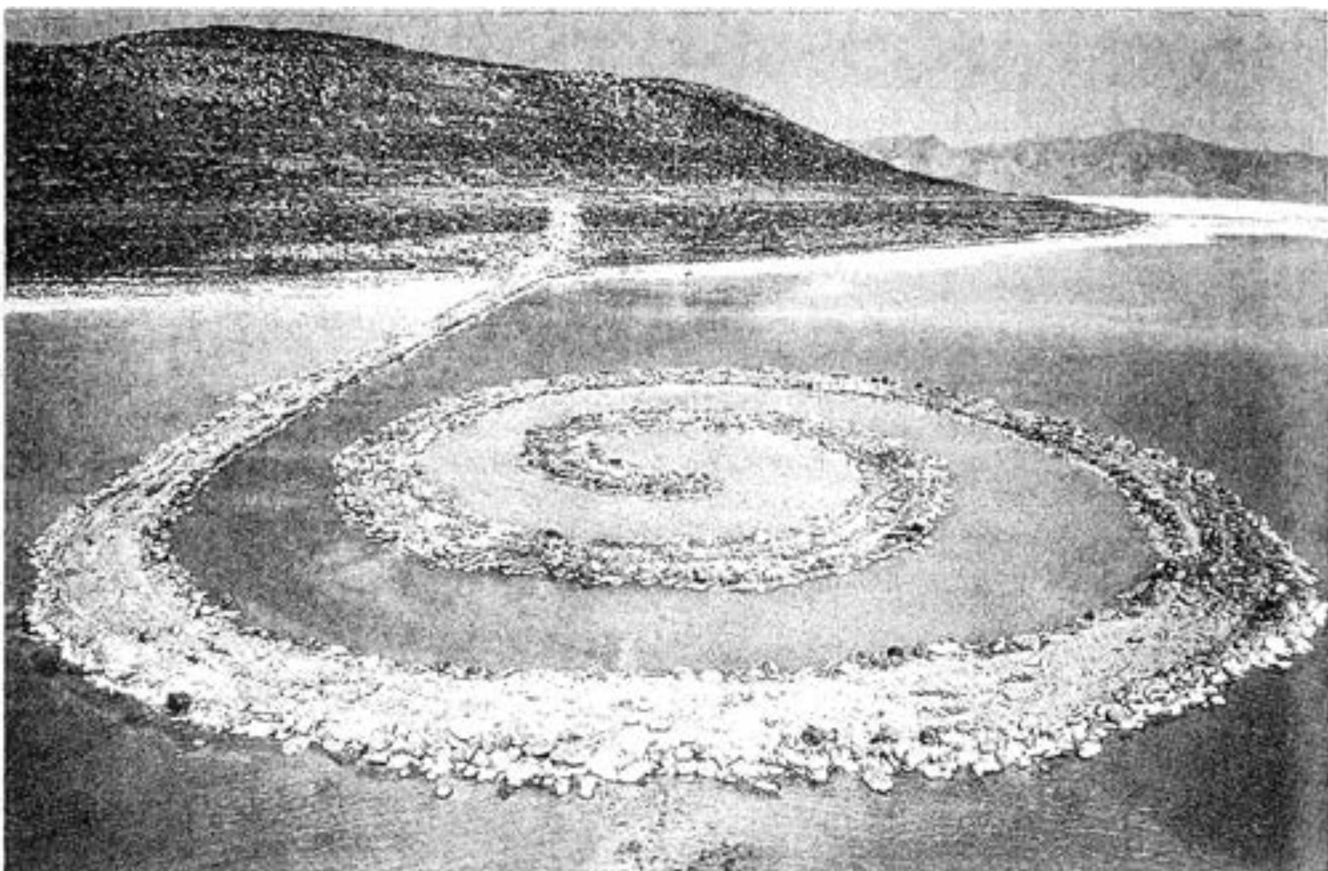
spomenika. On nam govori o našim neispunjenim duhovnim čežnjama, o traženju beskrajnog i sveopšteg, traženju koje je aktuelno i danas, kao što je bilo i pre hiljadu godina.

NOGUČI. Traganje za smislom upravljalo je i radom japansko-američkog skulptora Isamu Nogučija (1904–1988). Najpre su na njega uticali nadrealisti i Brankusi. Sa istočnjačkom umetnošću koja se pokazala presudnom za njegovo delo, susreo se tek tokom dužeg boravka u Japanu 1952. godine. Posle toga razvio se u jednog od skulptora najraznovrsnijih rešenja u dvadesetom veku, jer se njegova bogata imaginacija napajala na oba nasleđa. Pokazalo se da je neprocenjiva Nogučijeva uloga posrednika između Istoka i Zapada. Japance je upoznao s modernim zapadnim idejama o stilu; Amerikancima je preneo tradicionalne japanske koncepte o umetnosti, koji su postali vizuelno prihvatljivi u doba sve veće opčinjenosti Zapada zen budizmom. To se stapanje vidi na česmi koju je projektovao za Osiguravajuće društvo Džona Henkoka u Nju Orleansu (slika 1139). Kao i u većini misli zena, i ovde je reč o otmenoj formulaciji jedne paradoksalne ideje. Na vrhu kanelovanog stuba, koji podseća na arhajski dorski stil stare Grčke (gde se začela zapadna skulptorska tradicija čijim se članom donekle osećao i Noguči), postavljen je „kapitel" sličan nosaču drvenog venca grede u nekom japanskom hramu. Osim ravnih zona sa svake strane kapitela, obrada je gruba zbog tradicionalnog japanskog poštovanja prema prirodnim materijalima i ljubavi prema neukrašenim zanatskim predmetima. To daje fontani starinski izgled, koji naglašava da kamen potiče iz zemlje prema kojoj je Noguči negovao istočnjačko osećanje obožavanja. Suprotnost spomenika sa elegantnim modernim linijama Henkokove zgrade teško da bi mogla biti veća. Ipak, smeštaj česme pokazuje ne samo poznatu japansku osetljivost za prostor nego i temeljno razumevanje logike moderne arhitekture, koju su japanski kritičari prepoznali kao naglašeo zapadnu.

LIN. Deo problema s kojim se suočava projektant spomenika XX veka (za razliku od XIX veka) u tome je što ima

1140. Maja Lin. *Spomenik vijetnamskim veteranima*. 1982. Crni granit, dužina 152 m. Trgovinski centar, Vašington





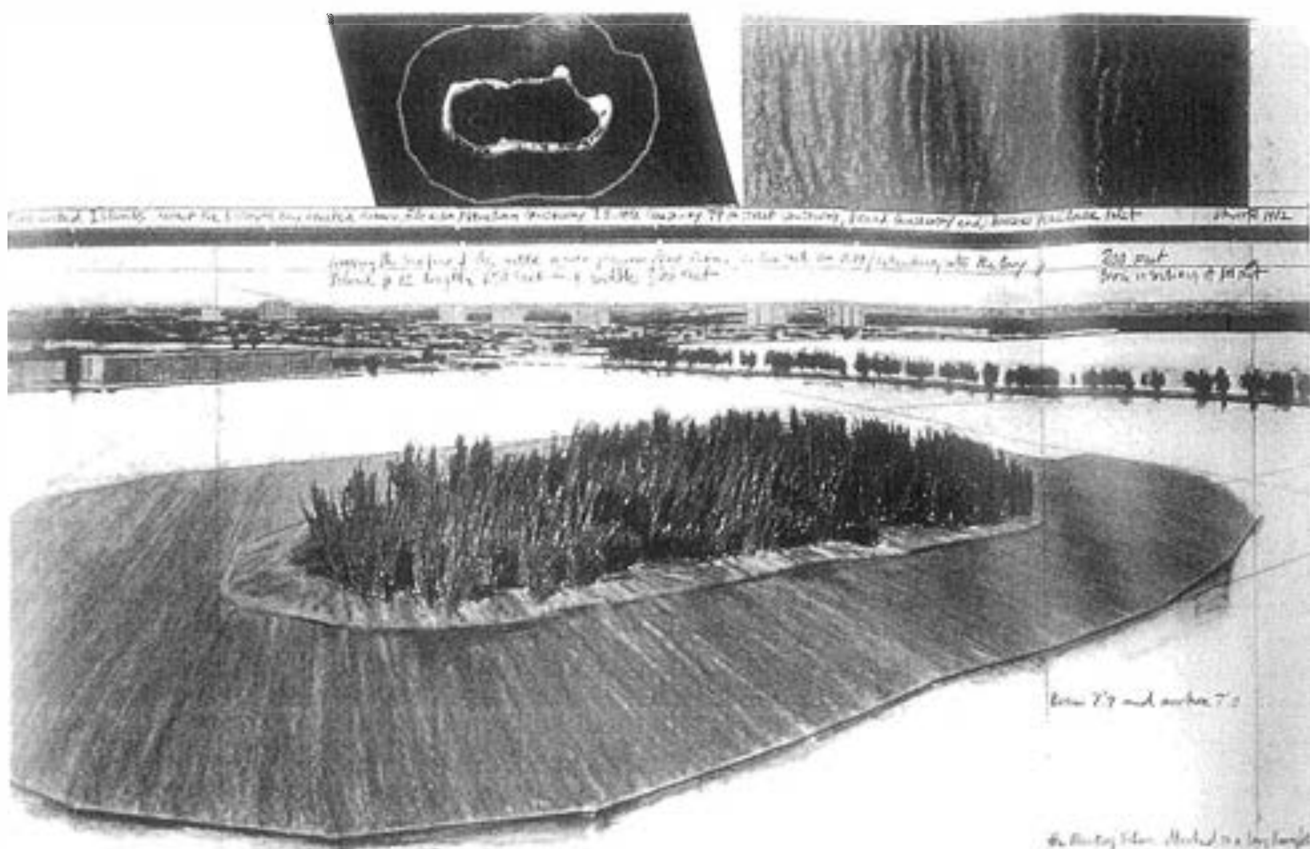
1141. Robert Smitson. *Spiralni nasip,* kako je izgledao 1970. Ukupna dužina 457,2 m; širina nasipa 4,6 m. Veliko slano jezero, Juta

malo događaja vrednih obeležavanja. Nijedan događaj i nijedna ideja ne objedinjuju naš rascepkani svet, uprkos značajnim promenama koje se dešavaju svuda – pa nema ni umetničkog govora s kojim bismo svi bili spremni da se složimo. Utoliko ima više ironije u tome što spomenik američkim vojnicima ubijenim u Vijetnamu nije postao neugodan podsetnik na jedno od najspornijih poglavlja novije istorije, već rečito svedočanstvo sveopšte tragedije rata (slika 1140). Projektovala ga je Maja Lin (rođena 1959), a uzbuđuje sve koji ga vide. U čemu je njegova tajna? Potpuna jednostavnost arhitektonskog oblika i njegova pozadina veoma su privlačni. U poređenju s ovim spomenikom, drugi ratni spomenici novijeg doba deluju banalno i pretenciozno, naročito oni koji uključuju realistične figure. Ovaj izaziva svečano raspoloženje, a isključuje visoku retoriku koja šteti većini spomenika. Trouglasti oblik, iako tradicionalan i bremenit istorijskim naznakama (uporedi sliku 900), dovoljno je apstraktan da dopušta posmatraču sopstvene asocijacije. Osim toga, uglačani granit ima osobinu da reflektuje okolinu, što privlači posmatrača da mu pristupi. Ipak, sva ta svojstva ne mogu da objasne izvanredno delovanje na posmatrača. Kao Labrust pre nje (vidi str. 738) i Maja Lin je došla na jednostavnu, ali izvanrednu ideju da upiše imena – na hiljade njih – koja tako, na okupu, vrlo snažno evociraju razmere tragedije. Taj projekat nam ne priča priču, jer nas imena ispisana na zidovima ili grobovima obično ne diraju, a najmanje imena ljudi koje nismo poznavali. I najzad, *Spomenik vijetnamskim veteranima* jedan je od malobrojnih primera savršenog sklada između ideje i forme. Delo je tako jedinstveno da nijedan umetnik nije uspeo da ponovi njegov uspeh.

Lendart – umetnost oblikovanja zemlje

Možda smo u iskušenju da *Spomenik vijetnamskim veteranima,* zbog toga što zadire u teren i artikuliše ga, nazovemo građevinskim delom, kao što je to Stounhendž; ali on je tako skulptorski obrađen da podjednako pripada i primarnim strukturama. Te dve kategorije stapaju se u jednu u lendartu, umetnosti oblikovanja zemlje, što je vrhunski medij za ambijentalnu skulpturu jer znači potpuno oslobođenje od ograničenja koja nameću ljudska merila. Logično je da su se neki projektanti primarnih struktura okrenuli prema radu na zemlji i koncipirali kilometarske projekte. Prednost današnjih potomaka indijanskih graditelja humki iz neolita u tome je što imaju mašine za zemljane radove, ali, s druge strane, ozbiljan su problem visoke cene i pronalaženje odgovarajućih terena na našoj prenaseljenoj planeti.

SMITSON. Ono malo njegovih projekata koji su zaista i izvedeni nalaze se uglavnom u udaljenim predelima Zapadne Amerike, tako da ih je teško posetiti. *Spiralni nasip,* delo Roberta Smitsona (1938–1973), ulazi u Veliko slano jezero u državi Juta (slika 1141) a danas je delom preplavljen. Njegovu privlačnost treba tražiti delimično u nadrealističkoj ironiji same ideje: spiralni nasip sam po sebi je



1142. Kristo (Kristo Javašev). *Okružena ostrva, Projekat za Biskejn Bej, Majami, Florida.* 1982. Crtež u dva dela, 0,38 x 2,44 m i 1,06 x 2,44 m. Olovka, ugalj, pastel, krejon, emajl, fotografija iz vazduha i uzorak materijala. Privatna kolekcija

kontradiktorna ideja, upravo kao što bi to bio ravan vadičep. Teško bi se moglo reći da je nastao iz prirodnog oblika terena, kao što je to Velika zmijska humka (slika 49). Nije čudo što nije dugo potrajao, jer mu to i nije bila svrha. Prirodni proces već dvaput ponovljenog plavljenja *Spiralnog nasipa* bio je sastavni deo Smitsonovog projekta od samog početka. Ali projekat nastavlja da živi na fotografijama.

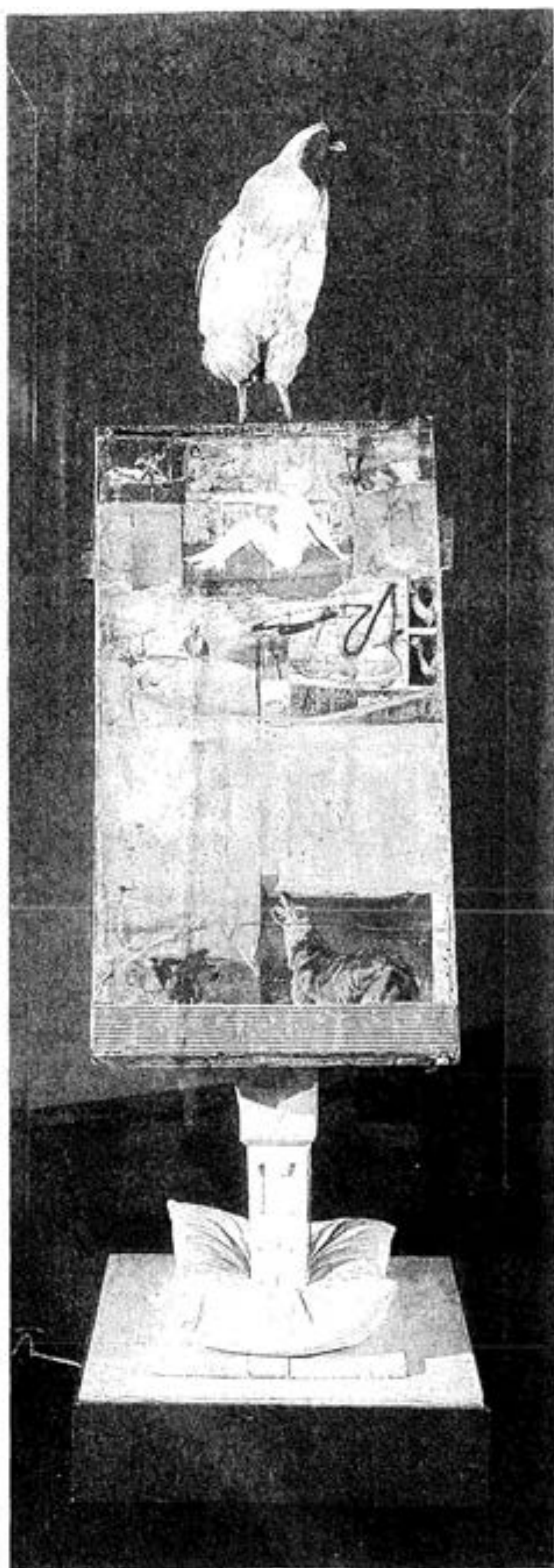
KRISTO. Kao suprotnost ovome, projekti Krista Javaševa (rođenog 1935), zasnovani na pakovanju, zamišljeni su da budu kratkog veka. Oni obogaćuju okolinu samo privremeno, umesto što bi pokušavali da to učine trajno. *Okružena ostrva, Projekat za Biskejn Bej, Majami, Florida,* njegov projekat koji do danas najviše privlači posmatrača, postavljen je na dve nedelje u proleće 1983. godine. Delom konceptualna umetnost, delom hepening (vidi str. 870–871), ovo ambiciozno pakovanje prirode javni je događaj koji uključuje celu vojsku pomoćnika. Naglasak je na samoj akciji, ali ishod znači pobedu epske mašte.

Fotografija teško može da dočara pravu sliku rezultata. Naš kolaž Kristovih crteža, sam po sebi estetski predmet, daje jasniju sliku umetnikovih namera, prikazujući projekat na razne načine i izražavajući složenost doživljaja koji on pruža (slika 1142). (Slike poput ove pomogle su da se prikupe sredstva za projekt.) Kristo je ostrva pretvorio u izokrenute listove lokvanja izrađene od ružičaste tkanine. Ako Smitsonov *Spiralni nasip* govori o besmislenosti grandioznih poduhvata, onda je Kristova vizuelna dosetka svečana i dekorativna kao Moneove slike s lokvanjima (943), a taj izvor inspiracije potvrdio je i sam umetnik.

Konstrukcije i kombinovane tehnike

Ozbiljan problem jesu konstrukcije. Ako se složimo da naziv *skulptura* sačuvamo za predmete od jednog materijala, onda predmete izrađene kombinovanim tehnikama moramo tretirati zasebno. To je verovatno korisno razlikovanje, jer su potonji povezani s gotovim predmetima. Ali šta s Pikasovom *Glavom bika* (slika 2)? Zar nije i ona rezultat kombinovanih tehnika („asamblaž"), pa ipak smo je nazvali skulpturom? U stvari to nije nedosledno. *Glava bika* je bronzani odlivak, iako to ne vidimo na fotografiji. Da je Pikaso želeo da prikaže prave ručke i sedište bicikla, on bi to i učinio. Ali budući da je odlučio da ih izlije u bronzi, to je zato što je hteo da „dematerijalizuje" sastavne elemente rada tako da ih reprodukuje u jednom materijalu. Očigledno je smatrao potrebnim objasniti odnos slike i stvarnosti na ovaj – skulptorski – način, pa se poslužio istim postupkom kad god je radio s gotovim predmetima.

Ipak, pravilo o jedinstvenoj građi ne smemo primenjivati previše strogo. Kolderovi mobili, na primer, često se koriste i metalom, i kanapom, i drvetom, i drugim materijalima, a ipak ne deluju kao dela rađena kombinovanim tehnikama, jer ti materijali nisu upotrebljeni da bi afirmisali sopstveni identitet. Naprotiv, predmet zaslužuje da ga nazovemo „asamblaž", iako je rađen od homogenog materijala kad



1143. Robert Raušenberg. *Odalisk.* 1955/1958. Konstrukcija, 2,06 x 0,64 m. Muzej Ludvig, Keln

je, na primer, reč o „skulpturi od otpada" rađenoj od komada stare mašine, olupine automobila i sličnih komada metala. U tom slučaju postoji širok raspon dela koja se mogu nazvati ili skulptura ili „asamblaž" ili ambijentalnom skulpturom, u zavisnosti od pojedinačnog ostvarenja.

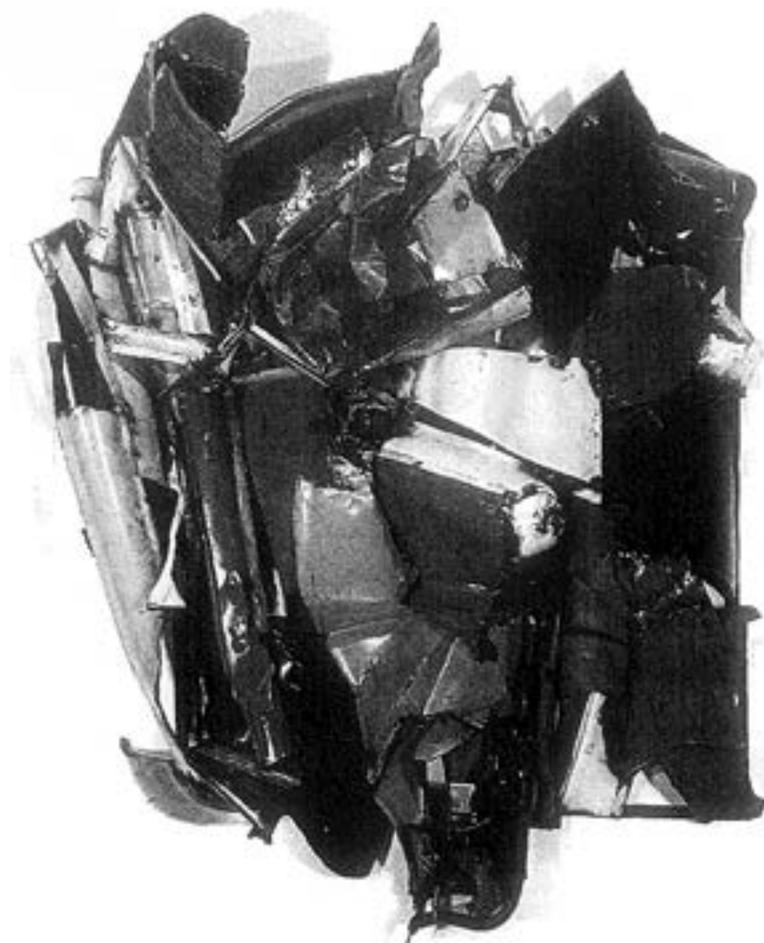
RAUŠENBERG. Robert Raušenberg (rođen 1925) već je sredinom pedesetih godina među prvima radio kombinovanim tehnikama. Kao što kompozitor stvara muziku od žamora svakodnevnog života, tako je on gradio umetnička dela od otpada gradske civilizacije. *Odalisk* (slika 1143) je kutija prekrivena najrazličitijim nalepljenim slikama – stripovima, fotografijama, isečcima iz časopisa – a zajedno ih drži tek klupko naneto četkom kojom je umetnik prekrio sve te slike. Kutija balansira na nožici neuverljivo uglavljenoj u jastuk na drvenom podnožju, a iznad svega toga stoji preparirani petao.

Naziv, duhovit spoj reči „odaliska" i „obelisk", odnosi se kako na gole devojke sa izrezaka kolaža koje igraju ulogu modernih „haremskih žena" tako i na celokupnu formu, jer vertikalno postavljena kutija koja se sužava prema vrhu podseća na pravi obelisk. Raušenbergov neuverljivi „spomenik" ima barem neka zajednička svojstva sa svojim prethodnicima: zgusnutost i samodovoljnost. U ovoj malo verovatnoj jukstapoziciji prepoznaćemo istu ironičnu nameru koju nalazimo u gotovim predmetima Marsela Dišana, koga je Raušenberg poznavao iz Njujorka.

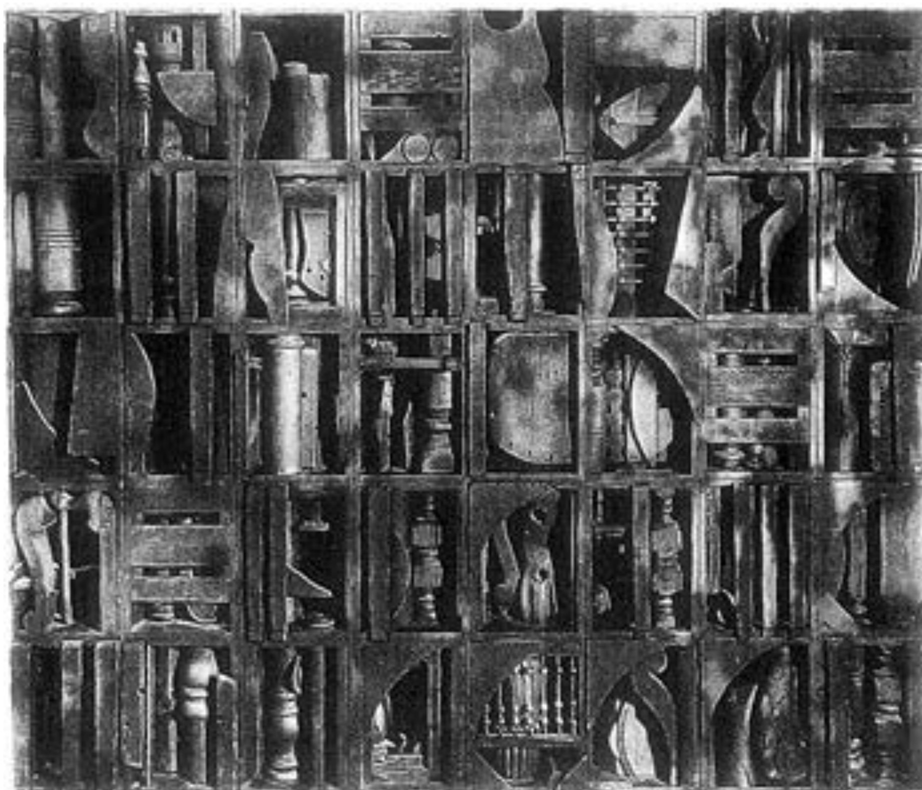
ČEJMBERLEN. Vrlo uspešan primer skulpture od otpada i zbunjujući granični primer između asamblaža i skulpture jeste *Eseks* (slika 1144) Džona Čejmberlena (rođenog 1927). Naziv se odnosi na marku automobila koja već dugo nije na tržištu, što upućuje na to da je reč o svojevrsnom omažu iščezloj vrsti. Ali u pravu smo kad sumnjamo da su ovi komadi emajliranih ploča ikad imali tako određeno poreklo. Jednostavno su pažljivo odabrani po obliku i boji i sastavljeni tako da sačinjavaju novo jedinstvo, podsećajući više na *Velikog konja* (slika 1113) Dišan-Vijona nego na zgnječene automobile kojima su nekad pripadali. Nije toliko važno da li ćemo se odlučiti da *Eseks* nazovemo asamblažom ili skulpturom, ali mučeći se oko te odluke, stičemo bolji uvid u osobine koje mu daju takvu privlačnost.

NEVELSON. Dela Lujze Nevelson (1900–1988), mada su izvedena gotovo isključivo od drveta, ipak treba klasifikovati kao „asamblaž", a ako su povećana do monumentalnih razmera, dobijaju status ambijentalnih skulptura. Pre Lujze Nevelson u Americi dvadesetog veka nije bilo značajnih skulptorki. Skulptura je tradicionalno bila rezervisana za muškarce zbog fizičkog rada. Zahvaljujući pokretu žena za pravo glasa u drugoj polovini devetnaestog veka, Harijet Hosmer (1830–1908) i njeno „belo mermerno stado" (kako je romanopisac Henri Džejms nazvao nju i njene sledbenice u Rimu) postigli su da skulptura ravnopravno bude priznata i kao stvaralački medij za žene. Ali ta škola skulpture propala je kad je sentimentalni idealizujući klasični stil postao nepopularan.

1144. Džon Čejmberlen. *Eseks.* 1960. Delovi karoserije auta i drugi metal, 2,74 x 2,03 x 1,09 m. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon bračnog para Skal i kupovina



1145. Lujza Nevelson. *Crno sazvučje.* 1964. Obojeno drvo, 2,44 x 3,05 x 0,29 m. Kolekcija Džoela Erenkranca



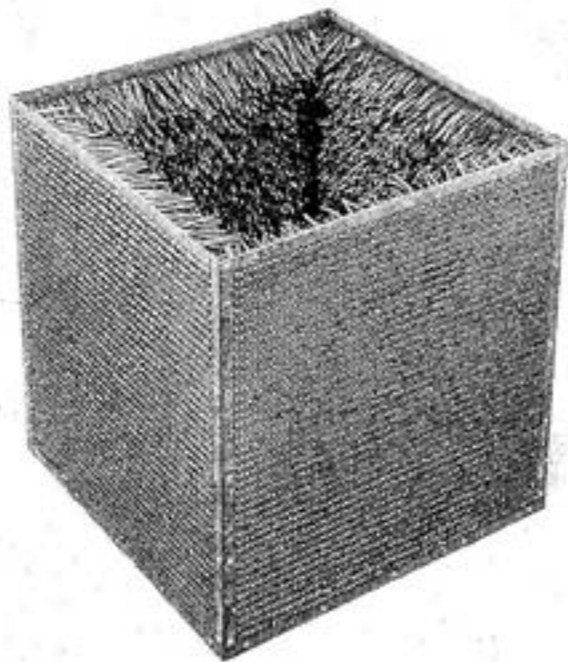
1146. Barbara Čejs-Ribo. *Samoispovedanje.* 1972. Bronza, obojena u crno, i crna vuna, 3,05 x 1,02 x 0,30 m. Univerzitetski umetnički muzej, Kalifornijski univerzitet u Berkliju
Kupljeno sredstvima dobrotvorne zadužbine H. V. Andersona



Lujza Nevelson je pedesetih godina odbacila spoljašnju stvarnost i počela da gradi svoju sopstvenu, iz kolekcije pronađenih drvenih predmeta – obrađenih i neobrađenih. U početku su ta izolovana carstva bila minijaturne gradske panorame, ali su ubrzo prerasla u prostrane ambijentalne skulpture u obliku izolovanih „građevina" ukrašenih umetnutim dekoracijama, za koje su je nadahnule skulpture na zidovima porušenih gradova civilizacije Maja. Dela skulptorke obično su poprimala oblik prostranih zidnih elemenata koji su arhitekturu spljošnjavali do dimenzija reljefa (slika 1145). Celina se sastoji od pojedinih fioka, obojenih uvek istom bojom, obično matcrnom koja sugeriše senoviti svet snova. Svaka pojedina fioka elegantno je dizajnirana i sama po sebi metafora je neke misli ili doživljaja. Organizacija celine povezana je nekom unutrašnjom logikom, ali poruka te celine samo je zagonetni spomenik bujnoj autorkinoj mašti.

ČEJS-RIBO. Uspeh Lujze Nevelson podstakao je druge Amerikanke da postanu skulptorke. Barbara Čejs-Ribo (rođena 1939), nagrađivana pesnikinja koja živi u Parizu, pripada generaciji značajnih žena koje su dale važan doprinos različitim umetnostima. Ona nastavlja jedinstvenu američku tradiciju. Paradoksalna je činjenica da su crnkinje u Americi otkrile svoj prvi umetnički medij u skulpturi, iako u tradicionalnim afričkim kulturama žene nikad ne izrađuju rezbarije. Skulpturi ih je privukao primer Harijet Hosmer u doba kad su pokret za ukidanje ropstva i feministički pokret udružili snage u borbi za slobodarske ciljeve.

Barbara Čejs-Ribo stekla je tradicionalno obrazovanje u rodnoj Filadelfiji, prvom središtu manjinskih umetnika. Monumentalna skulptura kojom se bavila sedamdesetih godina ostavila je neizbrisiv trag na njene radove. U svom *Samoispovedanju* (slika 1146) prikazala je demonski arhetip zastrašujuće snage. U svojoj krajnje individualnoj estetici koristi se spajanjem bronze (bilo uglačane, bilo crno patinirane) i upletenih vlakana. Slična obeležja nalazimo u figurama od livene bronze iz Benina i u rezbarenim drvenim maskama plemena Senufo koje su ponekad ulepšane tkaninama. Taj oblik može da se uporedi s pesmom: svaki pregib je jedan stih koji doprinosi ukupnom karakteru dela. Analogija nije slučajna, jer je razvoj Barbare Čejs-Ribo kao likovne umetnice tekao uporedo s njenim pesničkim razvojem. I naziv je u ovom slučaju nameran, jer ga je imala na umu već kad je počela da radi na skulpturi, što objašnjava krajnje ličnu prirodu dela. S jedne strane, statua izražava izrazitu osetljivost na etničkom planu i feministički pogled na svet. S druge strane, ona je kao arheolog koji uklanja sloj po sloj svojih ličnih sećanja da bi iz dubine kolektivne podsvesti iskopao opšteljudsko značenje, koje prevazilazi ograničenja rasa i kultura. Tako ona dostiže univerzalnost u skladu sa svojim kosmopolitskim idejama o umetnosti i životu. Ironijom sudbine, njena umetnost šire je prihvaćena u Evropi nego u Sjedinjenim Američkim



1147. Eva Hese. *Pristup II.* 1967. Čelične i gumene cevi, 78 x 78 x 78 cm. Umetnički institut u Detroitu
Kupovina Udruženja osnivača, Prijatelja moderne umetnosti i Fonda za raznovrsne poklone

Državama, gde tako rafinirana vizija nije bila u skladu s predrasudama i stereotipima o crnačkoj umetnosti.

HESE. Eva Hese (1936–1970) poseban je slučaj. Mada je njeno delo po mnogočemu posebno, ona je tek bila započela svoj stvaralački put kad je on presečen opakom bolešću. Ne mogu se razdvojiti delo i autorkin život, do detalja poznat zahvaljujući njenim dnevnicima i intervjuima. (Vidi Primarne izvore br. 109, str. 946.) Iako nije bila feministkinja, pokret za oslobođenje žena prihvatio ju je kao svoju heroinu zbog intimnih i umetničkih borbi koje je vodila. S više aspekata Eva Hese je prototip umetnice koja će kasnije inspirisati druge. Ni njene skulpture nije lako svrstati po kategorijama. Počela je brže da se razvija tek 1966. godine, posle boravka u Nemačkoj, gde je na nju uticao Jozef Bojs i njegova *Nulta grupa* (vidi str. 871). Za nju, kao i za Bojsa, umetnost je imala isceliteljsku moć zbog svoje uloge otkrovenja, ali je, po svojoj prirodi, ta moć bila upućena više na privatnost nego na društvenost. Pravo društvo Eve Hese bio je minimalistički umetnički krug Njujorka u koji su bili uključeni njeni najprisniji prijatelji. Njena dela crpe svoje najbolje osobine iz oba uticaja, ali ona stvari kazuje na svoj potpuno lični način.

Gledati skulpture Eve Hese znači videti zagonetku koja nam se otkriva u svojim često nedokučivim, mitskim obeležjima. Tako je rad *Pristup II* (slika 1147) prikladno opisan kao da „sugeriše stilski sukob između jedne od minimalističkih aluminijumskih kutija Donalda Džada i nadrealističke šoljice prekrivene krznom Meret Openhajm iz 1936. godine." (Uporedi slike 1132 i 1120.) U estetskom pogledu ona poseduje šturost minimalističke umetnosti, ali je sadržajno mnogo bogatija od nje, jer je Eva Hese u svoj industrijski predmet unela lična značenja. Njeni predmeti nose tajnu Pandorine kutije i pikantnost seksualnog fetiša, obeležja celog njenog zrelog opusa koji odiše direktnim erotskim aluzijama.

Ambijentalne skulpture i instalacije

Određen broj umetnika povezanih s pop-artom okrenuo se takođe asamblažu jer su smatrali da ih površina slikarskog platna i suviše ograničava. Da bi premostili jaz između slike i stvarnosti, često u svoje slike uvode trodimenzionalne predmete. Neki od njih čak grade makete upotrebnih predmeta i situacija iz realnog života u prirodnoj veličini, koristeći sve zamislive vrste materijala da bi svojim delom obuhvatili čitav raspon koji nudi njihovo fizičko okruženje, zajedno s ljudima. Ova „ambijentalna" dela spajaju u sebi osobine slika, skulptura, kolaža i scenske umetnosti. Budući da su trodimenzionalna, mogla bi se nazivati skulpturama, ali to bi počivalo na konvenciji koju je i sam pop-art proglasio zastarelom. Prema toj konvenciji, ravno ili blago zaobljeno umetničko delo u boji smatra se slikom (ili crtežom, ako površina nije prekrivena bojom). Sve drugo je skulptura, bez obzira na to da li je površina obojena ili nije, bez obzira na građu, veličinu ili stepen reljefnosti – izuzev ako u to delo možemo ući, jer onda govorimo o arhitekturi.

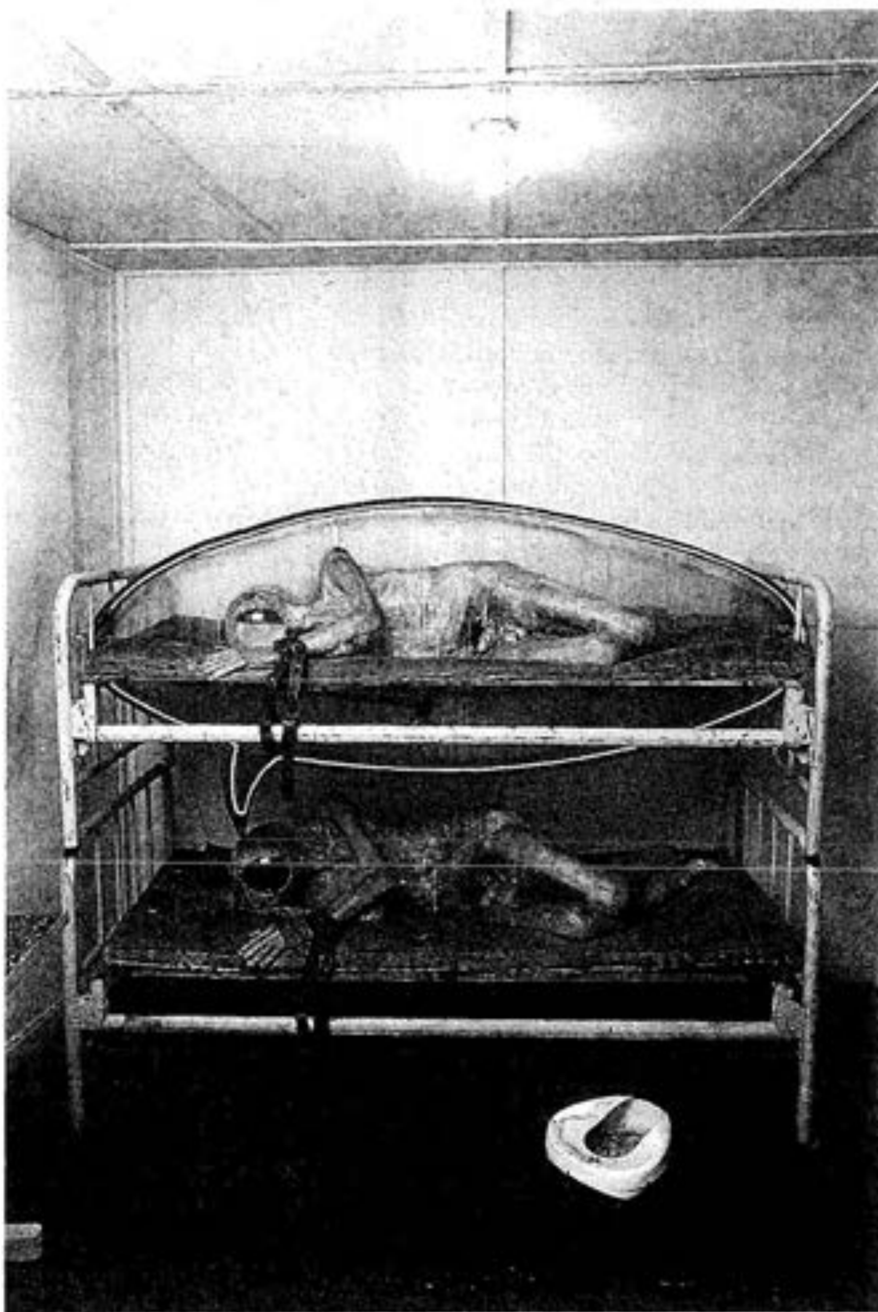
Običaj da termin *skulptura* upotrebljavamo u tom smislu nije stariji od nekoliko vekova. Stari i srednji vek imali su



1148. Džordž Sigal. *Bioskop*. 1963. Gips, metal, pleksiglas i fluorescentno svetlo, 3 x 2,4 x 99 m. Umetnička galerija Olbrajt-Noks, Bafalo, Njujork
Poklon Simora H. Noksa

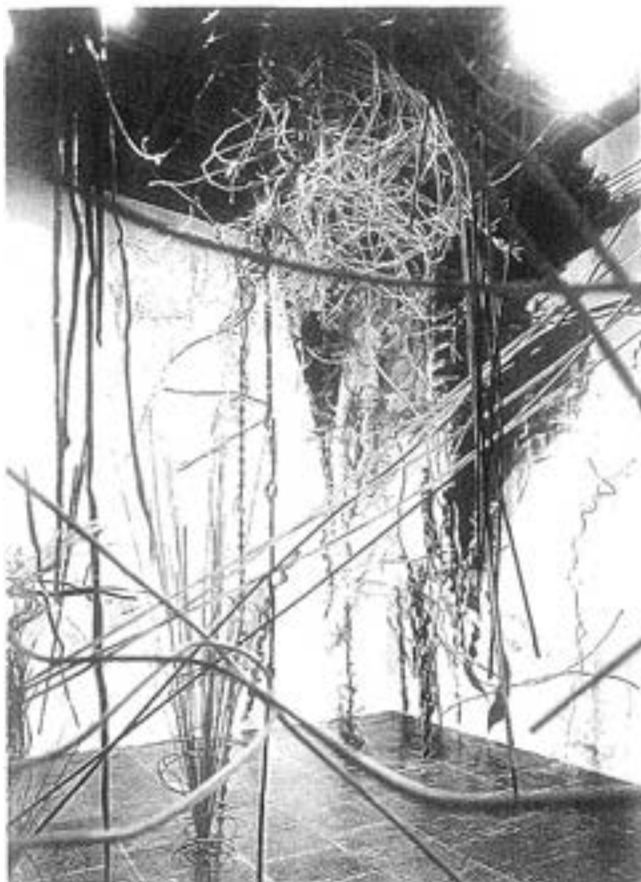
za razne vrste skulptura posebne nazive, već prema materijalima i primenjenim postupcima, a nipošto jedan termin koji bi sve pokrivao. Možda je vreme da ponovo uvedemo to razlikovanje i da modifikujemo sveobuhvatan termin „skulptura", priznavši „ambijentalna dela" kao posebnu kategoriju, različitu i od slika i od skulptura zbog njihove upotrebe heterogenih materijala ("kombinovanih sredstava") i potiranja granice između predstave i stvarnosti. „Instalacije" naglašavaju te razlike, jer su to u stvari ambijentalna dela proširena na veličinu sobe.

SIGAL. Džordž Sigal (rođen 1924) stvara trodimenzionalne prizore u prirodnoj veličini, prikazujući ljude i predmete u svakodnevnim situacijama. Tema bioskopa (slika 1148) dovoljno je obična i odmah prepoznatljiva: čovek menja slova iznad bioskopske sale. Međutim, odnos slike i stvarnosti daleko je suptilniji i složeniji nego što na to upućuje očigledna autentičnost prizora. Figura čoveka izlivena je prema živom modelu tehnikom koju je otkrio sam Sigal, ali zadržava sablasno belu gipsanu površinu. Zato je od naše svakodnevne stvarnosti ta figura udaljena za jedan krupan korak, a znak osvetljen neonom brižljivo je osmišljen da bi upotpunio i istakao zatamnjenu figuru. I dalje, prizor je izvučen iz svog prirodnog konteksta, koji je visoko iznad ulaza u bioskop (gde smo ga možda jedva i uočili u prolazu), pa je spušten na visinu očiju i izdvojen tako da ga prvi put sagledavamo u celini.



1149. Edvard i Nensi Kinholc. *Državna bolnica.* 1966. Različite tehnike, 2,4 x 3,7 x 3,1 m. Muzej moderne umetnosti, Stokholm

KINHOLC. Neke ambijentalne skulpture mogu porazno da deluju na posmatrača. To se svakako odnosi na *Državnu bolnicu* (slika 1149), umetnika sa Zapadne obale, Edvarda Kinholca (1927–1994) i Nensi Kinholc (rođene 1944), koja prikazuje bolničku sobu na odeljenju za ostarele bolesnike gde se na donjem krevetu nalazi goli muškarac kaiševima vezan za krevet. On je žrtva fizičke brutalnosti koja je ostatke njegovog duhovnog života svela na najmanju moguću meru. Njegovo telo je više-manje skelet prevučen suvom, bezbojnom kožom, a glavu mu tvori staklena kugla sa živom zlatnom ribicom, koju uočavamo samo na trenutak. Taj zastrašujuće realističan prizor ima i svoj miris. Kad je delo bilo izloženo u Oblasnom umetničkom muzeju u Los Anđelesu (CACMA), ono je ispuštalo mučan bolnički zadah. Šta reći o figuri na gornjem krevetu? To je u stvari kopija onoga dole, s jednom važnom razlikom: to je tek predstava iz stripa, jer vidimo da se nalazi unutar oblačića (*baloon*) koji se izdiže iz posude sa zlatnom ribicom. On, dakle, predstavlja bolesnikovu svest o samom sebi. Apstraktni oblačić i metaforična zlatna ribica strani su realizmu prizora u celini; pa ipak, oni imaju bitnu ulogu jer omogućuju da se istrgnemo iz zagrljaja jeze i saosećanja. Primoravaju nas da mislimo, a ne



1150. Džudi Faf. *Zmajevi.* Instalacija na bijenalu Vitni, februar-april 1981. Kombinovane tehnike. Muzej američke umetnosti u Vitniju, Njujork
Predusretljivošću Galerije Holi Solomon, Njujork



1151. Džozef Kosut. *Jedna i tri stolice.* 1965. Drvena stolica na sklapanje, fotografija stolice i fotografija definicije stolice iz rečnika; stolica 82,2 x 37,8 x 53 cm; fotografija stolice 91,5 x 61,1 cm; pano s tekstom 61 x 61,3 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Sredstva zadužbine Larija Oldriča

samo da osećamo. Sredstva kojima se služe Edvard i Nensi Kinholc možda pripadaju pop-artu, ali njihov cilj je isti onaj koji je imala i grčka tragedija. Nema im premca kad treba svedočiti o neviđenom užasu skrivenom ispod uglačane površine savremenog života.

FAF. Instalacije Džudi Faf (rođene 1946) možemo zamisliti kao egzotične pejzaže u zatvorenom prostoru. Nadahnutost prirodom ogleda se u, poput džungle zgusnutim, *Zmajevima* (slika 1150), prikladno nazvanim tako zbog žestokih oblika i vatrenih boja. Džudi Faf koristi slikarske materijale, uz vajarske i druge, da bi oživela arhitektonski prostor. Obrada zidne površine podsetiće nas na kolaž Raušenbergovog *Odaliska* (slika 1143), ali delo Džudi Faf karakteriše više razigranost nego ironičnost. Najbliže njenoj spontanoj energiji jeste akciono slikarstvo Džeksona Poloka. Izgleda kao da se boja kojom je preliveno platno oslobodila i odlutala u prostor. Uzvitlano obilje koje okružuje posmatrača izaziva istovremeno prijatnost i vrtoglavicu.

Konceptualna umetnost

Konceptualna umetnost ima istog patrona kao i pop Marsela Dišana. Nastala je šezdesetih godina iz hepeninga koje je izvodio Alen Kaprou (rođen 1927). U njima samo zbivanje postaje umetnost. Konceptualna umetnost ozbiljnije dovodi u pitanje našu definiciju umetnosti nego pop-umetnost, zastupajući mišljenje da se umetnost sastoji od uzleta imaginacije, a ne od samog izvođenja. Prema tom stanovištu možemo se lišiti i samih umetničkih dela, jer su ona tek prateći produkti mašte. To isto mogu učiniti i galerije, pa i svi konzumenti umetnosti. Jedino je bitno da stvaralački postupak bude na neki način evidentiran. To se nekad izvodi rečju, češće fotografijom, video-zapisom ili filmom koji se prikazuje u instalaciji.

Priznaćemo da je konceptualna umetnost kao pojava kasnih šezdesetih godina bliska minimalizmu, ali umesto da ukine sadržaj, ona je ukinula estetiku umetnosti. Ovaj svesno antiumetnički pristup proističe iz dadaizma (str. 806) i postavlja niz podsticajnih paradoksa. Čim dokumentovanje poprimi vizuelni oblik, ono se opasno približava tradicionalnijim oblicima umetnosti (posebno ako se izvodi u galeriji gde je dostupno javnosti), jer je nemoguće potpuno razdvojiti maštu od estetike.

KOSUT. Sve što je rečeno ilustruje delo *Jedna i tri stolice* (1151) Džozefa Kosuta (rođenog 1945), koje očigledno mnogo duguje Dišanovim redimejd predmetima (slika 1119). Ona „opisuje" stolicu, prikazujući u istoj instalaciji pravu stolicu, fotografiju stolice u prirodnoj veličini i štampanu

ART HISTORY

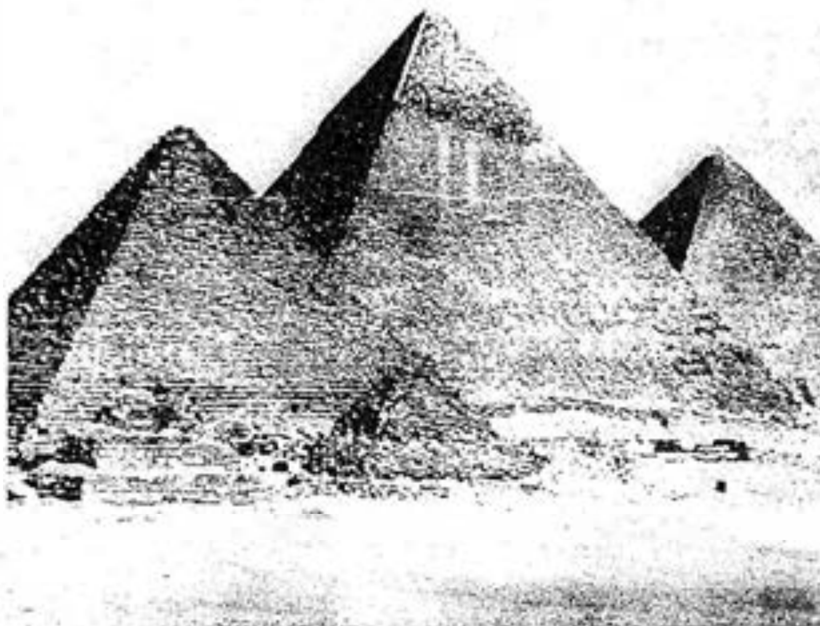
A young artist had just finished art school. He asked his instructor what he should do next. "Go to New York," the instructor replied, "and take slides of your work around to all the galleries and ask them if they will exhibit your work." Which the artist did.

He went to gallery after gallery with his slides. Each director picked up his slides one by one, held each up to the light the better to see it, and squinted his eyes as he looked. "You're too provincial an artist," they all said. "You are not in the mainstream." "We're looking for Art History."

He tried. He moved to New York. He painted tirelessly, seldom sleeping. He went to museum and gallery openings, studio parties, and artists' bars. He talked to every person having anything to do with art; travelled and thought and read constantly about art. He collapsed.

He took his slides around to galleries a second time. "Ah," the gallery directors said this time, "finally you are historical."

Moral: Historical mispronounced sounds like hysterical.



1152. Džon Baldesari. *Istorija umetnosti, od Engra i drugih parabola.* 1972.
Fotografija i tekst kucan na mašini. Kolekcija Anđela Baldesarija, Bari, Italija

ISTORIJA UMETNOSTI *(tekst iz rečnika)*
Mladi umetnik tek što je završio umetničku školu. Upita profesora šta sada treba da radi. „Idi u Njujork", profesor mu je odgovorio, „odnesi slajdove svojih radova u sve umetničke galerije i zatraži da ih izlože." Umetnik je tako i učinio.

Obišao je sve galerije noseći svoje slajdove. Svaki direktor galerije uzimao bi jedan po jedan slajd i podizao ga prema svetlu da ga bolje osmotri, čkiljeći na oba oka. „Vaša umetnost je previše provincijalna." Govorili bi svi do jednog. „Ne uklapate se u mejnstrim", „Nama je potrebna Istorija umetnosti!"

Potrudio se. Preselio se u Njujork. Neumorno je slikao, nije više ni spavao. Odlazio je na otvaranja izložbi u svim muzejima i galerijama, na zabave po ateljeima, u umetnička sastajališta po barovima. Razgovarao je sa svakim ko je imao bilo kakve veze s umetnošću; putovao je i čitao i neprestano razmišljao samo o umetnosti. I konačno je iznemogao.

Po drugi put zaređao je po galerijama sa svojim slajdovima. Ovoga puta, direktori galerija rekli su mu: „Ma, sad je to već istorija."

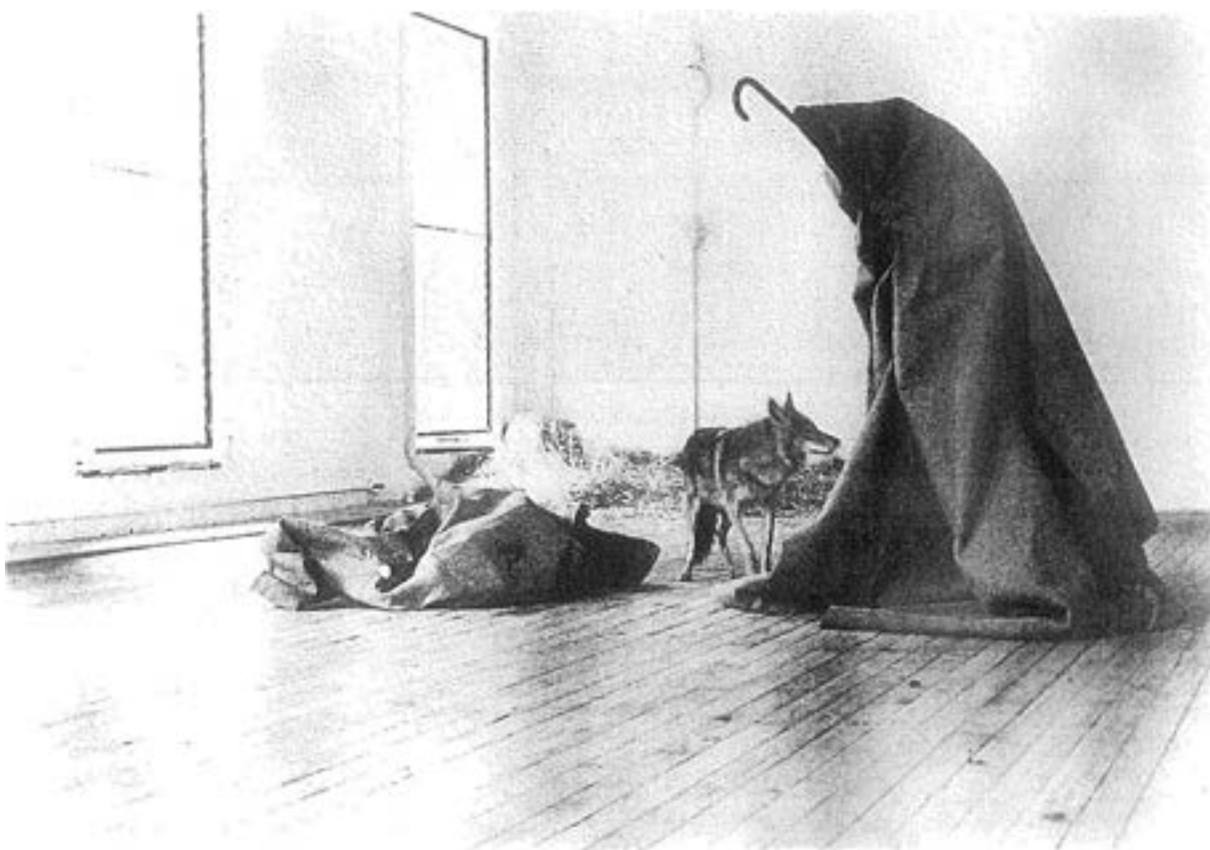
Pouka: Ako pogrešno izgovorimo reč istorija, dobijamo reč histerija.

definiciju stolice iskopiranu iz rečnika. Ma kakva bila namera konceptualnog umetnika, izvođenje umetničkog dela, pa bilo ono i minimalno, jednako je bitan proces kao što je to bio za Mikelanđela. U krajnjoj liniji, svako umetničko delo je završni dokument kreativnog postupka, jer bez izvođenja nijedna zamisao ne može da bude potpuno ostvarena. Bez takvog „dokaza izvođenja" konceptualni umetnik postaje onaj car što je nosio novo odelo koje niko nije mogao da vidi. Konceptualna umetnost u stvari je usvojila sve tehnike u nekom njihovom vidu.

BALDESARI. Konceptualna umetnost, kao i dadaizam, poznata je po svojoj ironiji – ali ipak recimo da „pas koji laje ne ujeda". Vrhunac je dostigla na slici *Istorija umetnosti, od Engra i drugih parabola* Džona Baldesarija (rođenog 1931), koja je ujedno i duhovita dosetka na račun tekstova posvećenih istoriji umetnosti (kao što je i ova knjiga) i rečit komentar o teškoćama mladih umetnika da budu prihvaćeni (slika 1152). Ovo kombinovanje podrugljivog teksta i velikog spomenika, kao i besmisleno naravoučenije, imalo je za cilj da ismeje tradicionalne vrednosne sudove o umetnosti. Ipak, na čudan način ta slika je krajnje bezazlena, kao da je umetnika osujetila svest o njegovoj nestašnosti.

Performans

Performans koji se pojavio u prvim decenijama dvadesetog veka pripada istoriji pozorišta, ali njegov oblik koji se razvio sedamdesetih godina kombinuje formu hepeninga i konceptualnu umetnost s njenim instalacijama. Reagujući na



1153. Jozef Bojs. *Kojot.* Snimak performansa u Galeriji Rene Blok, Njujork. 1974.
Ljubaznošću Ronalda Feldmana, Njujork

minimalizam, umetnici su se trudili da potvrde svoju prisutnost, postavši živa umetnička dela. Uglavnom su računali na šok koji će proizvesti skaredne šale i ogoljena seksualnost. Performans je, međutim, možda najtipičnija umetnička forma osamdesetih godina.

BOJS. Nemački umetnik Jozef Bojs (1921–1986) uspeo je da savlada ta ograničenja, mada je i sam bio ličnost puna protivrečnosti i mada je i on unosio u svoj rad elemente parodije. Za Bojsa je sam život stvaralački proces u kojem su svi učesnici – umetnici. Sebi je dodelio ulogu modernog šamana koji pokušava da zaleči duhovnu krizu savremenog života kojoj je, po njegovom mišljenju, uzrok rascep između umetnosti i nauke. Kako bi pronašao zajednički imenilac tako polarizovanim pojavama, stvorio je objekte i scenarije koji su, iako na prvi pogled deluju zbunjujuće, ipak bili dostupni intuiciji gledaoca, odnosno tako je trebalo da bude. Bojs je 1974. u jednoj njujorškoj galeriji proveo nedelju dana zatvoren u kavezu s kojotom (slika 1153), svetom životinjom Indijanaca koju belci istrebljuju. Taj „dijalog" bio je zamišljen da bi se zalečila trauma čitavog jednog naroda nastala kao posledica raskola izazvanog suprotnim pogledima na svet. Pokušaj je bio unapred osuđen na neuspeh, ali to nimalo ne umanjuje autentičnost tog čina savesti.

ŠESTO POGLAVLJE



ARHITEKTURA DVADESETOG VEKA

ARHITEKTURA PRE PRVOG SVETSKOG RATA

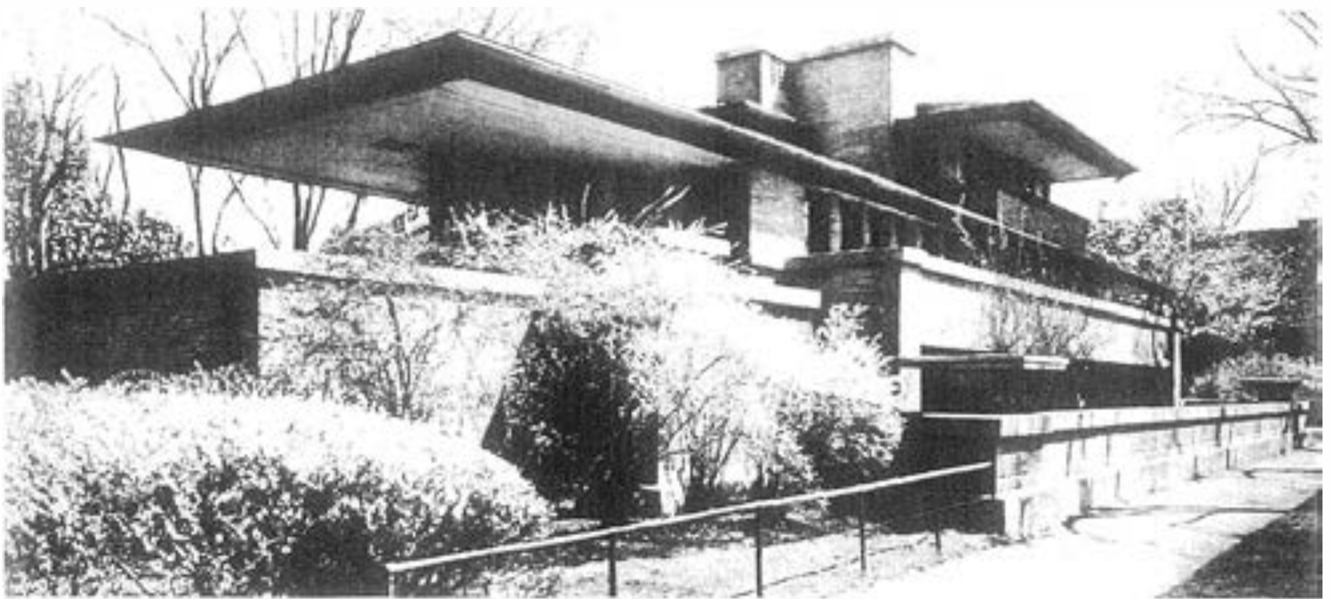
Moderna arhitektura dvadesetog veka istakla je u prvom redu odbojnost prema dekoraciji koja je svrha sama sebi, bez traga istoricizma. Umesto toga, ona se zalaže za čistu funkcionalnost kao odraz epohe mašine s akcentom na racionalizmu. Moderna arhitektura, međutim, tražila je mnogo više od promene arhitektonske sintakse i rečnika. Kako bi iskoristila izražajne mogućnosti novih tehnika gradnje i građevinskih materijala koje su inženjeri stavili na raspolaganje arhitektima, bila je potrebna i nova filozofija. Oni koji su stali na čelo nove arhitekture bili su vrlo snažni i artikulisani mislioci, a u njihovoj svesti teorija arhitekture bila je prisno povezana s idejama društvene reforme, potrebne za rešavanje problema koje je donela industrijska civilizacija. Po njihovom mišljenju sposobnost arhitekata da oblikuju ljudsko iskustvo donosi i odgovornost da aktivno učestvuju u oblikovanju modernog društva na najbolji mogući način.

RAJT. U tom smislu prvi moderni arhitekt bio je Frenk Lojd Rajt (1867–1959), veliki učenik Luisa Salivana. Ako Salivana, Gaudija, Makintoša i Van de Veldea možemo nazvati postimpresionistima arhitekture, onda je Rajt uveo arhitekturu u njenu kubističku fazu. To zacelo važi za njegov sjajni rani stil koji je razvio između 1900. i 1910. godine, a imao je širok međunarodni uticaj. (Primeri njegovih ranih radova su na slikama 21 i 22.) Glavna Rajtova delatnost u početku je bila projektovanje porodičnih kuća u predgrađima gornjeg Srednjeg zapada. Poznate su pod nazivom „kuće prerijske škole", jer su se njihove niske horizontale uklapale u ravničarski predeo koji ih okružuje.

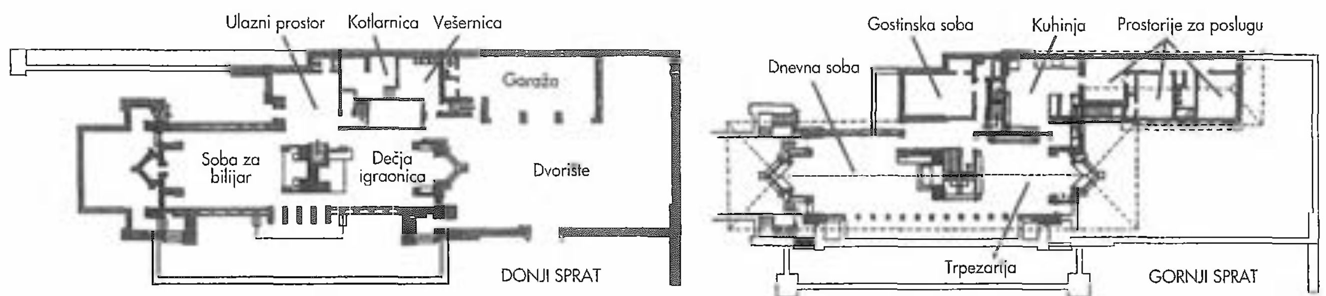
Poslednji i najsavršeniji primer iz te serije radova Frenka Lojda Rajta jeste kuća Robi iz 1909. godine (slike 1154 i 1155). Spoljašnji izgled, toliko različit od svega što je ranije viđeno, odmah objavljuje da je reč o modernoj kući. Njen „kubizam", međutim, ne prepoznajemo samo u pravougaonim elementima čistih kontura od kojih se sastoji konstrukcija već i u načinu na koji Rajt koncipira prostor. On je projektovan u obliku određenog broja „prostornih volumena" oko centralnog jezgra, gde se nalazi dimnjak. Neki su volumeni zatvoreni, neki otvoreni, ali svi su precizno definisani. Tako arhitektonski oblikovan prostor uključuje balkone, terase, dvorište i vrt, kao i samu kuću. Prazni i puni prostori smatraju se jednako važnim (gledište koje je blisko analitičkom slikarstvu), a čitav kompleks stupa u aktivan i dinamičan odnos s okolinom.

Rajtu nije bio cilj samo da projektuje kuću nego da stvori čitav ambijent. U kući Fransisa V. Litla (slika 1156) preuzeo je brigu i o detaljima enterijera, pa je osmislio vitraže, dizajnirao tkanine i projektovao nameštaj. Tu nisu bile toliko presudne želje naručilaca koliko Rajtovo uverenje da građevine snažno utiču na ljude koji u njima žive, rade ili se mole, što arhitektu i čini dizajnerom ljudi. (Vidi Primarne izvore, br. 110, str. 947.)

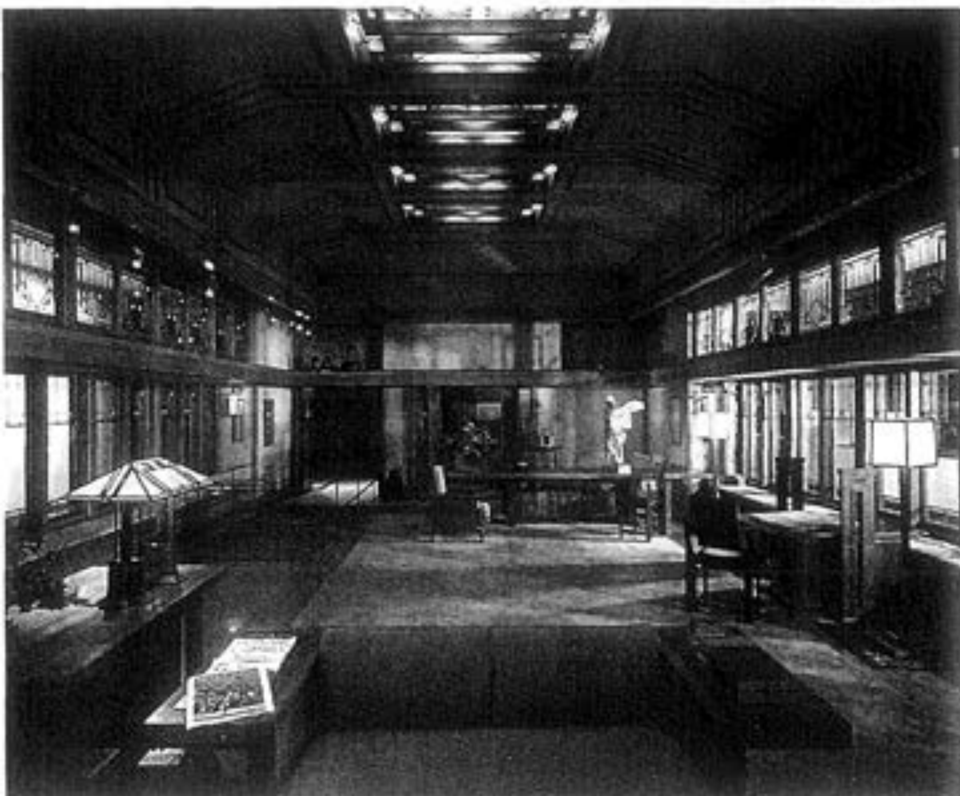
LOS. U Evropi se moderna arhitektura razvijala sporije i manje ravnomerno, pa je svoj vrhunac doživela tek uoči Prvog svetskog rata, a on je njen razvoj zaustavio skoro za deset godina. Jedan od prvosveštenika modernizma, Adolf Los (1870–1933), proveo je nekoliko godina radeći u Čikagu



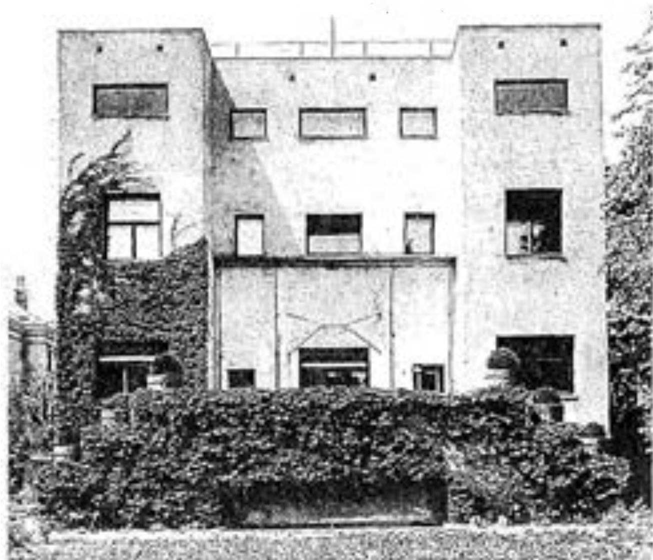
1154. Frenk Lojd Rajt. Kuća Robi, Čikago1909.



1155. Osnova kuće Robi



1156. Frenk Lojd Rajt. Dnevna soba prenesena iz kuće Fransisa V. Litla. 1913.
Metropolitenski muzej umetnosti, Njujork



1157. Adolf Los. Kuća Štajner, Beč 1910.



1159. Valter Gropijus i Adolf Majer. *Fabrika cipela Fagus*, Alfeld. 1911–1914. Nemačka



1158. Peter Berens. A.E.G. Fabrika turbina, Berlin 1909/1910.

(devedesete godine devetnaestog veka), pa se vratio u Beč preobraćen na funkcionalizam. Vrtna fasada njegove vile Štajner iz 1910. godine (slika 1157), jedne od prvih privatnih kuća izgrađenih od armiranog betona, lišena je dekoracije pa je do danas zadržala svoj upečatljiv moderni izgled. (Ulična fasada rezultat je nezgrapnog kompromisa s mesnim građevinskim vlastima.)

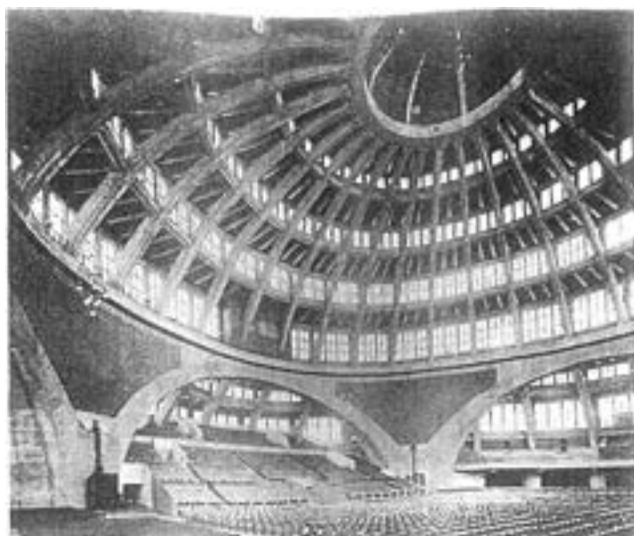
DOJČER VERKBUND. Za rani razvoj modernizma u Nemačkoj ključno je bilo udruženje „najboljih predstavnika umetnosti, industrije, zanatstva i trgovine", Dojčer Verkbund koje je 1907. godine osnovao Herman Mutezijus (1861–1927). Njegova uloga bila je da Pokret za umetnost i zanatstvo preobrati u takav ("mašinski") stil koji će upotrebiti najsavršenije tehnike industrijskog dizajna i industrijske proizvodnje.

BERENS. Puteve je krčio i Peter Berens (1869–1940), glavni arhitekt i projektant električne kompanije A.E.G. Njegova fabrika turbina iz 1909/1910. godine (slika 1158) pretvorila je fabričku halu u spomenik industriji, nedvosmisleno je povezavši s grčkim hramovima (uporedi sliku sa slikom 169). Međutim, on je to učinio bez pribegavanja istoricističkom „lakiranju". Naprotiv, Berens artikuliše modernu estetiku koja izvire iz Makintoševe umetničke škole iz Glazgova (slika 1003). Rezultat je stroga jednostavnost, koja prevazilazi čak i Salivanovu robnu kuću *Karson Piri Skot i saradnici* (slika 1010). U pogledu konstrukcije, tu nije bilo mnogo novina. Armirani beton se koristi još od druge polovine devetnaestog veka; čak ni stakleni zid nije doživeo promene od Pakstonove Kristalne palate (vidi sliku 962). Pa ipak, zgrada je presudno uticala na tri Berensova učenika koji su postavili temelje moderne arhitekture: na Valtera Gropijusa, Ludviga Misa van der Roea i Korbizjea.

GROPIJUS. Prvi koji je u pravom smislu prešao tu granicu bio je Gropijus (1883–1969). Fabrika cipela Fagus (slika 1159), koju je projektovao s Adolfom Majerom (1881–1929), znači bitan korak prema modernizmu u evropskoj arhitekturi. Najizražajnije obeležje su zidovi koji su nestali, a smenio ih je gotovo neprekinut stakleni omotač. Tu suštinsku novinu omogućilo je uvođenje skeletnog sistema čelične konstrukcije još nekoliko decenija ranije, jer je time zid bio sasvim oslobođen noseće uloge. Salivan je bio blizu tog rešenja, ali nije mogao sasvim da se oslobodi tradicionalne ideje da je prozor „otvor u zidu". Mnogo radikalnije od Salivana i Berensa, Gropijus je najzad potvrdio da je zid u modernoj arhitekturi samo zavesa ili klimatska pregrada koja može da bude izvedena i isključivo od stakla – ako je poželjan maksimum dnevne svetlosti. Jedino u klasično oblikovanom ulazu odao je počast prošlosti.



1160. Bruno Taut. Stepenište „Staklene kuće", Izložba Verkbunda. 1914. Keln



1162. Maks Berg. Unutrašnjost Dvorane stogodišnjice oslobođenja, Breslau. 1912–1913. Nemačka

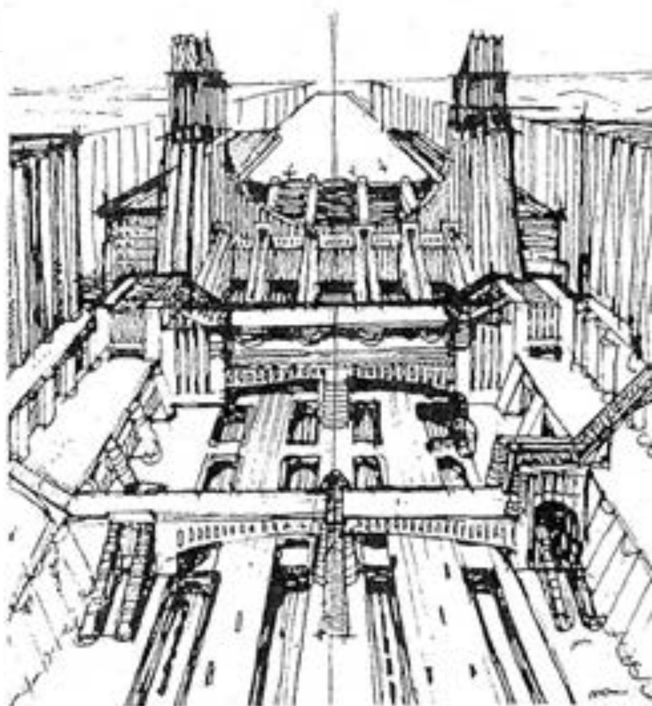
TAUT. Izložba Verkbunda 1914. godine, na kojoj je prikazano pozorište Van de Veldea (slika 1005), bila je prilika da cela generacija mladih nemačkih arhitekata, koji će se istaći posle Prvog svetskog rata, pokaže svoja dela. Mnoge zgrade koje su oni projektovali za izložbu anticipiraju ideje dvadesetih godina. Među najsmelijima je stepenište *Staklene kuće* (slika 1160) Bruna Tauta (1880–1938), koji je postigao magičnu prozračnost upotrebom staklenih prizmi koje su tada bile nov građevinski materijal. Čelična konstrukcija toliko je tanana i nenametljiva koliko je to dopuštala velika čvrstoća metala. Ukupni utisak je rani nagoveštaj Stelinog Bruklinskog mosta (slika 1056), prevedenog u tri dimenzije.

Dok je unutrašnjost kuće zapanjujuće proročanska, eksterijer *Staklene kuće* (slika 1161) oblikovan je kao višestranični lukovičasti kristal koji podseća na paviljon Džona Neša u Brajtonu (slika 912). Taut, začudo, nije bio nadahnut tehnologijom, već je bio opčinjen mistikom kristala, što je u to doba bilo u modi. Arhitektura se za Tauta „sastoji isključivo od snažnih osećanja i obraća se isključivo osećanjima". Taj pristup možemo nazvati ekspresionizmom, jer naglašava umetnikov emocionalni odnos prema sebi i prema svetu (vidi str. 781). Tautov misticizam srodan je misticizmu pripadnika grupe *Plavi jahač*. Zar moderna arhitektura ne uključuje i spontana i iracionalna obeležja fantastične umetnosti? U stvari da. Ali budući da je moderna arhitektura, kao i ekspresionizam, u prvom redu zaokupljena brigom za ljudsku zajednicu, a ne lavirintom mašte, fantastika ima znatno manju ulogu nego ekspresionizam koji ga je uključio u svoje tokove.



1161. Bruno Taut. Staklena kuća, Izložba Verkbunda. 1914. Keln

BERG. Vizionarsku stranu koja odlikuje ekspresionističku arhitekturu najbolje uočavamo u *Dvorani stogodišnjice* (slika 1162) Maksa Berga (1870–1948) izgrađenoj u Breslauu (Vroclav), povodom proslave stogodišnjice nemačkog oslobođenja od Napoleona 1912. godine. Berg je prvi put potpuno iskoristio prednosti neverovatne elastičnosti i čvrstoće armiranog betona. Velike dimenzije nisu samo graditeljsko čudo nego su i vizionarski prostor koji ostvaruje najveličanstveniji san



1163. Antonio Sant'Elija. Projekat centralne stanice za Čita nuova (po Banamu), 1914.

jednog Bulea (uporedi sliku 857). Neposredni prethodnik Dvorane stogodišnjice jeste Engleska banka Džona Souna (vidi sliku 916), iako spolja na čudan način podseća i na Leduovu Trošarinu (slika 858). Na kraju recimo da unutrašnjost donekle podseća na Panteon (slika 246), s tim da su puni i prazni prostori zamenjeni, tako da je na kraju ipak najsličnija unutrašnjosti Aja Sofije (slika 328). Ne dočarava slučajno *Dvorana stogodišnjice* uzvišenu duhovnost gotičke katedrale (kao na slici 439). Poput Ruoa i Noldea, Berg je inspirisan snažnom religioznošću koja će ga kasnije navesti na to da u ime hrišćanstva napusti i svoje zvanje.

SANT'ELIJA. Poslednju komponentu modernističke arhitekture – njenu utopijsku stranu – dodao joj je italijanski futurista Antonio Sant'Elija (1888–1916), koji je izjavio da „moramo zamisliti i rekonstruisati futuristički grad kao ogromno, bučno dvorište, a futurističku kuću kao džinovsku mašinu". Projekat centralne stanice za njegov Čita nuova (Novi grad, slika 1163) sagledan je pravilima saobraćajnog toka, što određuje odnose među zgradama, uspostavljajući neprekidno kretanje koje udovoljava futurističkoj viziji objavljenoj u Bočonijevom delu (vidi slike 1038 i 1114). Ali zbog ogromnih razmera, prema kojima i najveličanstveniji projekti prošlosti izgledaju patuljasti, to delo je jedinstvena moderna zamisao a čak uključuje i piste za avione, koliko god to izgledalo nepraktično.

ARHITEKTURA IZMEĐU DVA RATA

Do početka Prvog svetskog rata pripreme za nastup moderne arhitekture bile su gotove. Ali kojim će putem ona krenuti? Hoće li slediti bezlične kriterijume estetike mašina, koju je zastupao Mutezijus ili umetničku kreativnost za koju se zalagao Van de Velde? Ironijom sudbine, problem je rešen Van de Veldeovim izborom Berensovog učenika Valtera Gropijusa za naslednika u Bauhausu u Vajmaru. Početak rata odgodio je, međutim, dalji razvoj moderne arhitekture gotovo za jednu deceniju. Kad se taj razvoj nastavio dvadesetih godina, rešenja problema postavljenih na izložbi Verkbunda u Kelnu 1914. godine nisu više bila tako jasno formulisana. Umesto jednostavnog linearnog napretka nailazimo na složene kompromise između modernizma i konkurentskih tendencija koje su nudile i tradicionalne i alternativne vizije. Ta raznolikost reakcija odgovara situaciji u likovnoj umetnosti tog razdoblja koja je uveliko odbacivala apstrakciju, a priklonila se fantastičnoj umetnosti, ekspresionizmu i realizmu.

RITFELD. Delo Frenka Lojda Rajta privlačilo je ogromnu pažnju u Evropi do 1914. godine. Među prvima koji su priznali njegovu važnost bili su mladi holanski arhitekti, koji će se nekoliko godina kasnije pridružiti pokretu *De Stijl* (vidi str. 805) zajedno s Mondrijanom. Među njihovim najznačajnijim eksperimentima ubraja se kuća Šreder koju je 1924. godine projektovao Herit Ritfeld (1888–1964). Fasada izgleda kao Mondrijanova slika pretočena u trodimenzionalnost, jer se koristi istom strogom apstrakcijom i finom geometrijom (slika 1164). Živ raspored lebdećih panoa i površina koje se seku zasniva se na Mondrijanovom načelu dinamičke ravnoteže – ravnoteže različitih, ali jednakih po važnosti suprotnosti, koja izražava mistični sklad čovečanstva s kosmosom. Čelične grede, metalne prečke i drugi elementi obojeni su čistim osnovnim bojama čime je raščlanjena kompozicija. Za razliku od elemenata Mondrijanove slike, elementi u prostoru deluju kao da se mogu slobodno pomerati, mada su čvrsto priljubljeni kao delovi slagalice. Uz to, nijedan element ne bi mogao da se pomeri a da se ne naruši savršena ravnoteža celine.

Ritfeldov pristup unutrašnjem prostoru (slike 1165 i 1166) otkriva njegovo iskustvo stolara primenjeno na nedekorisane prostorne „kutije." Ipak, gornji prostor može se ostaviti otvoren ili se može podeliti na različite sobe za rad i spavanje kliznim pregradama koje se uredno slažu jedna uz drugu kad nisu potrebne. Ovaj fleksibilni odnos prema životnom prostoru smišljen je u saradnji s vlasnicom, koja je i sama bila umetnica, da bi se uklapao u njen stil života, ali ta decentralizovana osnova uključuje i jedan kontinuirani, „univerzalni" prostor kojem mreža pregradnih panoa daje linearnu strukturu.

Uprkos činjenici da ostaje verna tradicionalnim materijalima i zanatskoj obradi koje je *De Stijl* pripisivao udobnom materijalizmu prošlih vremena, kuća Šreder objavljuje utopijski ideal svojstven ranim godinama dvadesetog veka. Mašina će ubrzati naš duhovni razvoj, jer će nas osloboditi prirode s njenim sukobima i nesavršenostima i dovesti nas do višeg stepena lepote, koja se odražava u čistim apstraktnim arhitektonskim oblicima. Skladni projekat kuće Šreder duguje svoj uspeh doslednoj logici te estetike na koju intuitivno reagujemo a da nismo svesni njene ideologije. Pa ipak, projekat je sve drugo nego bezličan, on je upravo neobično intiman.

1164. Herit Ritfeld. Kuća Šreder, Utreht, Holandija 1924.



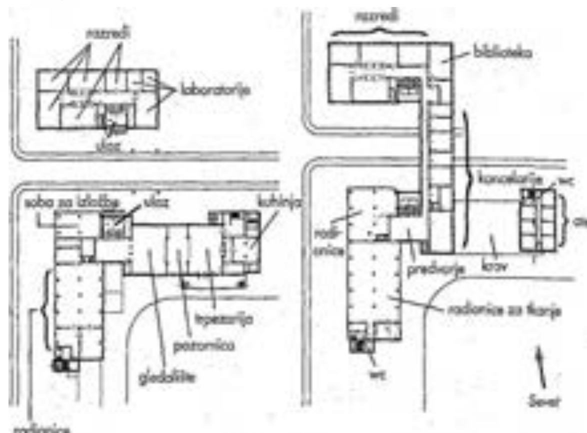
1165. Osnova kuće Šreder



1166. Unutrašnjost kuće Šreder



1167. Valter Gropijus. Blok s radionicama, Bauhaus, Desau, Nemačka 1925/1926.



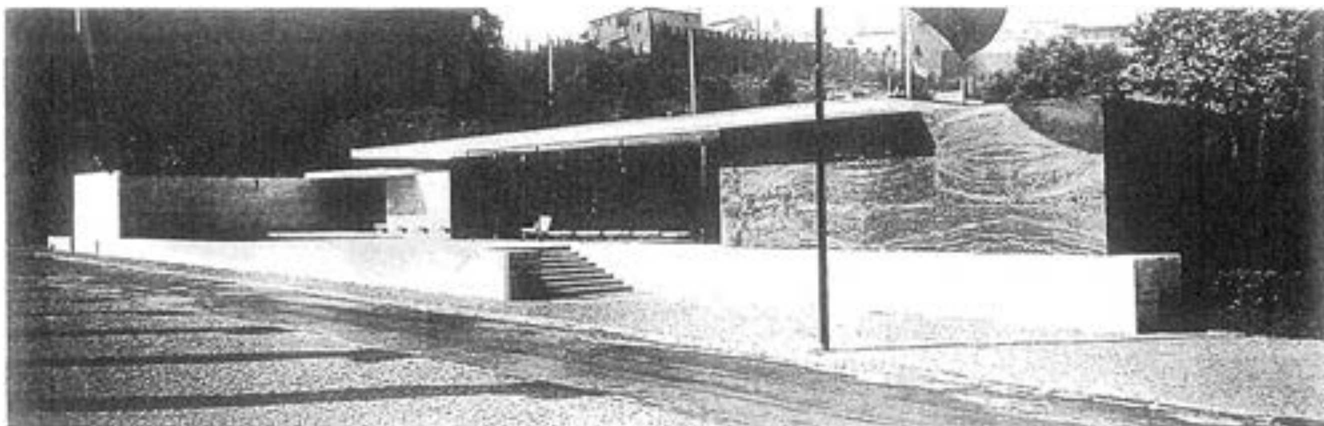
1168. Osnova Bauhausa

BAUHAUS. Kuća Šreder odmah je prepoznata kao jedan od klasičnih primera moderne arhitekture. Arhitekti grupe *De Stijl* bili su nosioci najnaprednijih ideja evropske arhitekture početkom dvadesetih godina. Imali su presudan uticaj na toliko stranih arhitekata da je pokret ubrzo postao međunarodni. Najveći i najpotpuniji primer ovog internacionalnog stila dvadesetih godina bila je grupa zgrada koje je 1925/ 1926. godine projektovao Valter Gropijus za Bauhaus u Desau, čuvenu nemačku umetničku školu čiji je bio upravnik. (Vidi Primarne izvore br. 111, str. 947.) Najizražajniji je blok za radionice koji je zrela ilustracija načela objavljenih deset godina ranije u Gropijusovoj *Fabrici cipela Fagus* (vidi sliku 1159). To je četvorospratna kutija s jedinstvenom staklenom površinom zida koji i odražava i propušta svetlost, a efekat zavisi od međuigre ovih dveju komponenti. Stakla reaguju na sve promene uslova unutra i spolja i uvode neobičan kvalitet života u samu građevinu. Na taj način fasada ima istu ulogu kao i izglačana površina Brankusijeve *Ptice u prostoru* (slika 1112).

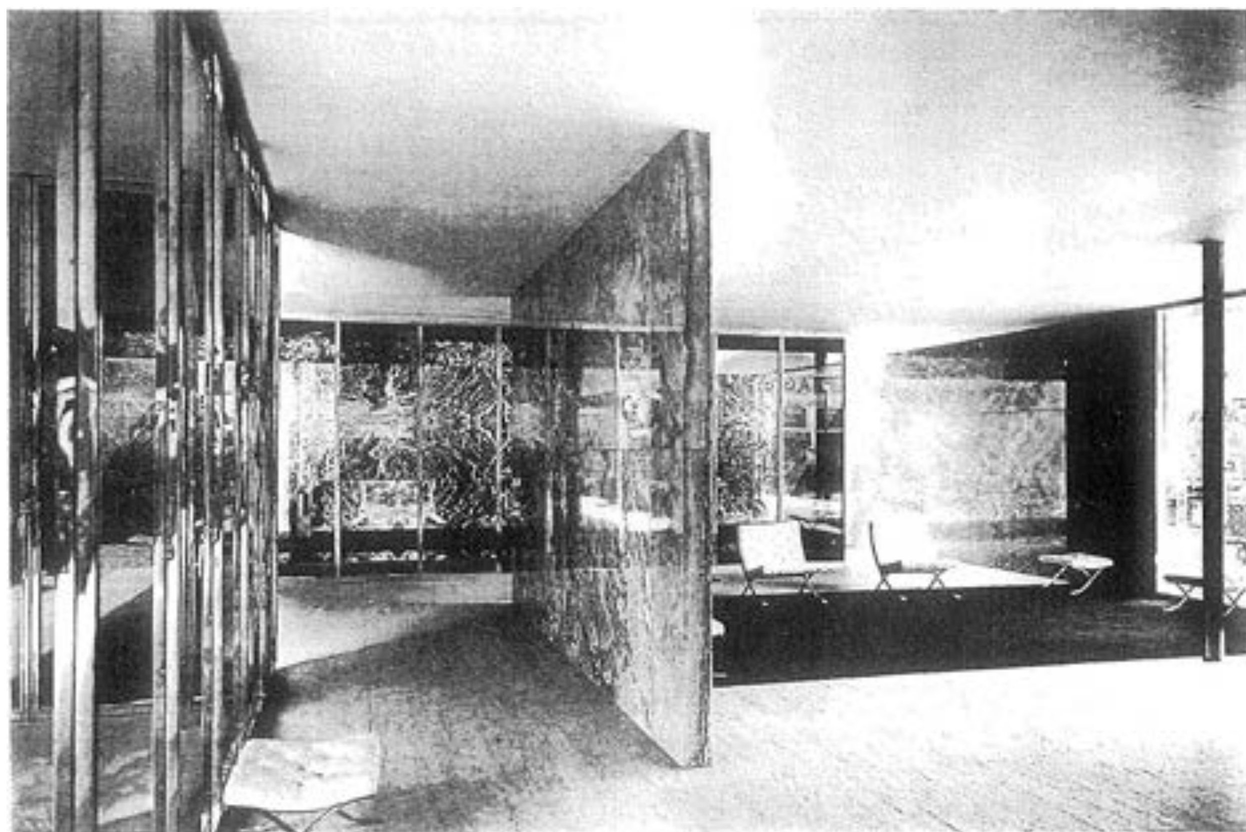
Važniji je od same zgrade, međutim, bio čitav kompleks i njegovo značenje. U početku, u vajmarskom razdoblju, Bauhaus (koji je nastao stapanjem dveju škola) pokušao je da postigne ciljeve Pokreta za umetnost i zanatstvo. Ali tradicionalni stav prema umetnosti i zanatstvu bio je previše različit da bi se ovaj romantičarski san mogao ostvariti, pa je došlo do dubokog raskola među instruktorima majstorskih radionica koji su predavali praktične veštine i majstora dizajna koje je Gropijus pozvao da predaju teorijske predmete. Među njima su se našli Vasilij Kandinski i Paul Kle. Dolaskom Lasla Moholji-Nađa (vidi str. 907), mađarskog sledbenika Tatlinovog konstruktivizma (vidi str. 847), a zatim i Jozefa Albersa (vidi str. 831), postavljen je nastavni plan na racionalnije osnove. No preseljenje škole u Desau, gde im je bilo ponuđeno da se smeste kad je na neko vreme u Vajmaru zatvorena, pokazalo se presudnim. Presudni karakter Bauhausa odražava se u Gropijusovom projektu. On se sastoji od tri glavna volumena (slika 1168) rezervisana za učionice, radionice i ateljee kao i studentskog centra, s tim što su prva dva povezana mostom od armiranog betona na kojem su smeštene kancelarije. Program je uključivao sve grane likovnih umetnosti, koje je povezivao osnovni pojam „izgradnje" (Bau). Osim toga, uključivao je i umetničku školu, odseke industrijskog dizajna koje je vodio Marsel Brojer (vidi str. 883), grafički odsek koji je vodio Herbert Bajer (vidi str. 907), i arhitekturu čiji je glavni predstavnik bio Mis van der Roe (vidi dalje), poslednji upravnik Bauhausa.

Gropijusove zgrade u Desauu uključuju i elemente *De Stijla* i konstruktivizma, kao što je i sama škola uključivala ličnosti najrazličitijeg temperamenta i pristupa. Blok s radionicama govori o otvoreno praktičnom pristupu koji je zauzeo Bauhaus, a ipak je kompleks kao celina podsticao naglašen duh zajedništva; oba elementa bila su u raskoraku s onim što je Gropijus nasledio od Van de Veldea u Vajmaru. Na taj način Bauhaus je otelovljavao Gropijusovu tolerantnu, a ipak jedinstvenu viziju. Nije čudo što škola nije dugo nadživela njegov odlazak 1929. godine, kad je odlučio da se potpuno posveti arhitekturi. Nakon što je njegov naslednik Hans Majer (1889–1954) bio prisiljen da podnese ostavku zbog naklonosti prema marksizmu-lenjinizmu, Mis van der Roe uzaludno je nastojao da školi produži život, pa je ona ubrzo zatvorena odlukom skupštine u Desauu. Do tada je većina vodećih ličnosti već bila otišla, pa će je – posle poslednjeg pokušaja da se pretvori u privatnu školu u Berlinu – konačno zatvoriti nacisti 1935. godine.

MIS VAN DER ROE. Nemački paviljon koji je projektovao Ludvig Mis van der Roe (1886–1969) za Međunarodnu izložbu u Barseloni 1929. godine (slike 1169 i 1170), bio je takođe vizionarsko delo, ali je, nažalost, demontiran ubrzo posle zatvaranja izložbe. Sastojao se od smelo projektovane



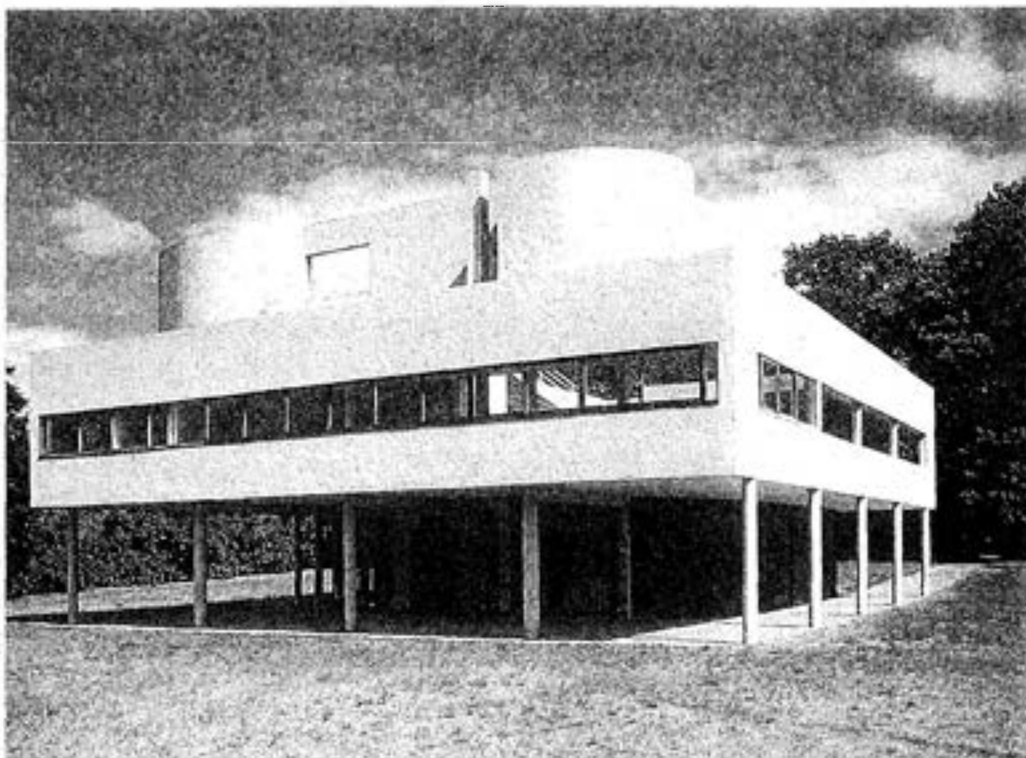
1169. Ludvig Mis van der Roe. Nemački paviljon, Međunarodna izložba, Barselona 1929.



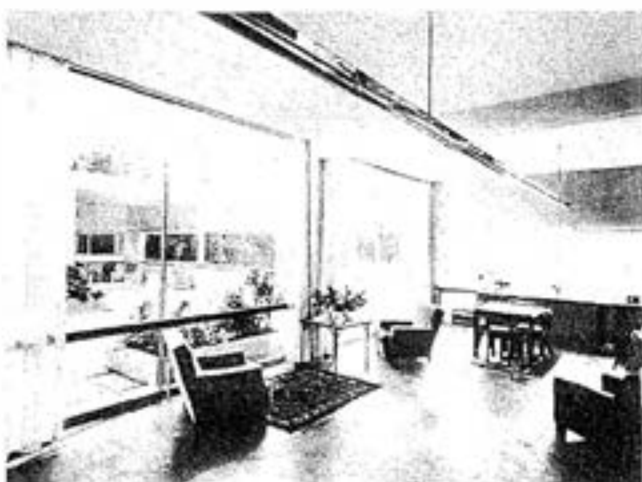
1170. Ludvig Mis van der Roe. Unutrašnjost nemačkog paviljona, Međunarodna izložba, Barselona 1929.

sasvim niske zgrade podignute na mermernoj osnovi, sa zatvorenim dvorištima ispred i pozadi, koja je u svojoj jednostavnosti još radikalnija od Rajtove kuće Robi (vidi slike 1154 i 1155), iz koje je očigledno proizašla. Zidovi su joj bili od mermernih ploča raznih boja, raspoređenih kao „domine" u rešetkastom sistemu, i to tako precizno da se ni jedan jedini element nije mogao pomeriti, a da se ne poremeti ravnoteža celine. To je po ideji pandan dostojan Mondrijana, potekao od savremenog projektanta kojeg je opsedala ista misao o „apsolutnom skladu" pri određivanju proporcija i prostornih odnosa. Preplavljena svetlošću propuštenom kroz staklene pregrade, unutrašnjost je potpuno otvorena i stapa se s okolinom, a uz to ima onu sterilnu čistoću koja je čini do kraja modernom.

RANI RADOVI LE KORBIZJEA. Najistaknutiji predstavnik internacionalnog stila u Francuskoj dvadesetih godina bio je Švajcarac po rođenju, arhitekt Le Korbizje (Šarl Eduar Žanere, 1886–1965). U to doba gradio je samo privatne kuće – iz nužde, a ne po sopstvenom opredeljenju – ali one su isto tako važne kao i Rajtove kuće u stilu prerijske škole. Korbizje ih je nazvao mašine za stanovanje (*machines à habiter*), čime je želeo da iskaže divljenje prema čistim, preciznim oblicima mašina, a ne futurističku želju za „mehanizacijom života". (Slike njegovog prijatelja Fernana Ležea iz tih godina odražavaju sličan stav; vidi sliku 1054. I Le Korbizje je bio izvrstan slikar slične inspiracije.) Možda je hteo da upozori na to da su njegove kuće toliko različite od običnih kuća da čine novu vrstu.



1171. Le Korbizje. Kuća Savoa, Poasi-sir-Sen, Francuska 1929/1930.



1172. *Unutrašnjost kuće Savoa*

I zaista, stičemo takav utisak kad se približavamo najpoznatijoj od njih, kući Savoa u mestu Poasi-sir-Sen (slika 1171). Liči na nisku četvrtastu kutiju koja se oslanja na stubove od armiranog betona koji čine deo konstruktivnog skeleta i koji se ponovo pojavljuju da bi odvojili „trake" prozora duž svih strana pravougaone prizme. Ravne i glatke površine opiru se svakom osećaju težine i naglašavaju Le Korbizjeovu usredsređenost na apstraktne „prostorne volumene".

Da bismo otkrili na koji je način ta kutija podeljena iznutra, moramo ući u nju (slika 1172). Odmah ćemo shvatiti da ta jednostavna „ambalaža" sadrži životne prostore koji su i otvoreni i zatvoreni, jer su izdeljeni samo staklenim pregradama. I kad smo u kući ostajemo povezani sa spoljašnjim svetom: iz nje vidimo nebo i okolni predeo. Ipak uživamo u potpunoj intimnosti, jer posmatrač s terena ne može da nas opazi, osim ako ne stanemo sasvim uz prozor. Zato možemo reći da je namena funkcionalizma kuće Savoa „projekat za življenje", a ne mehanička efikasnost.

ALTO. Internacionalni stil nije bio jednoobrazan, iako je oko 1930. godine uprava koju su činili Le Korbizje i njegovi sledbenici kodifikovala i stil i filozofiju na kojoj se zasnivao. Ubrzo su svi, osim najvećih čistunaca, počeli da napuštaju kriterijume internacionalizma. Jedan od prvih koji je to učinio bio je finski arhitekt Alvar Alto (1898–1976), čija Vila Mairea (slike 1173 i 1174) na prvi pogled deluje kao kritika Le Korbizjeove, deset godina starije, kuće Savoa. Kao i Ritfeldova kuća Šreder, i ova je projektovana za umetnicu; njen atelje na drugom spratu, pokriven drvenim daščicama, ima pogled na tri strane kuće. Ovog puta je naručilac dao arhitekti odrešene ruke, pa je ova kuća u stvari zbir zamisli koje je Alto razvijao skoro deset godina. On je međunarodni stil prilagodio tradicionalnoj arhitekturi, domaćim materijalima, načinu života i pejzažu Finske. Alto je zauzeo stav suprotan Le Korbizjeovom da bi došao do sličnog cilja. Primarna Altova briga bila je da se udovolji ljudskim potrebama – fiziološkim, kao i psihološkim – i da se one usklade s funkcionalizmom. Modernističko nasleđe koje počinje s Rajtom nesumnjivo je utkano u osnovu njegovog projektantskog rečnika, kao i u rasporedu elemenata, ali svuda su tu i romantičarski detalji koji daju toplinu, što kući Savoa nedostaje. Drvo, opeka i kamen upotrebljeni su u raznim kombinacijama po celoj unutrašnjosti, ali i spolja, a to se protivi Le Korbizjeovom elementarnom klasicizmu. Na više mesta uvedene su slobodne forme, koje svojom razigranošću razbijaju pravougaonu geometriju i glatke površine tako drage međunarodnom stilu.



1173. Alvar Alto. Vila Mairea, Normarku, Finska 1937/1938.



1174. Unutrašnjost, Vila Mairea

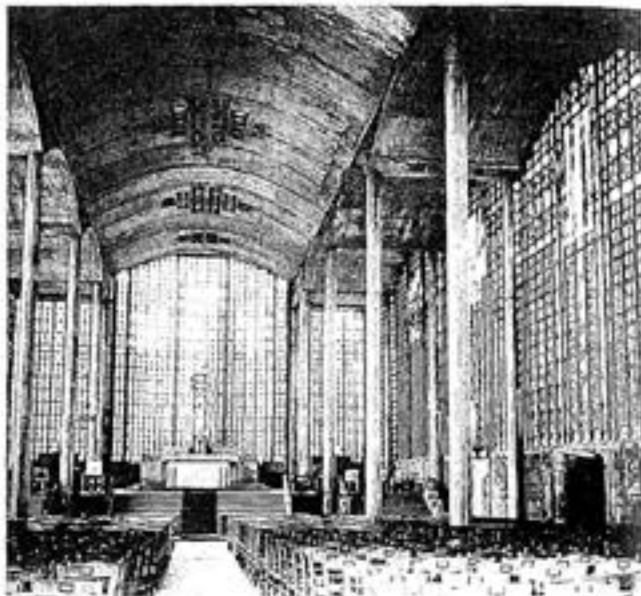
Altov značaj je neosporan, ali još nije jasno određeno njegovo mesto u arhitekturi dvadesetog veka. Uklapanje nacionalnih elemenata u Vilu Mairea tumačilo se i kao odbacivanje modernizma i kao plodonosna regionalna verzija internacionalnog stila. Danas se njegovo delo može smatrati neposrednim prethodnikom kasne faze moderne arhitekture (vidi str. 890–893).

EKSPRESIONIZAM. Arhitekturu između dva rata, ukoliko se ne uklapa u internacionalni stil, ponekad nazivaju ekspresionističkom. To mišljenje važi, ako znači potvrdu prava pojedinca da izrazi lično stanovište nasuprot normama modernizma. Internacionalni stil zasnivao je svoje ideale na standardizaciji u ime univerzalnosti. Kao takav, on znači pobedu klasicizma. U stvari, posle 1917. godine on nikad nije bio preovlađujuća tendencija, kao što to nije bila ni apstrakcija u slikarstvu. Čini se da je najbolje ograničiti ekspresionizam u arhitekturi posle Prvog svetskog rata na nekoliko godina oko 1920.

MENDELSON. Nadahnut liberalnim političkim i utopijskim idealima Pokreta za umetnost i zanatstvo, određen broj nemačkih arhitekata dao je maha oslobođenoj mašti. Najekscentričnija zgrada iz tog razdoblja jeste Ajnštajnova kula u



1175. Erih Mendelson. Ajnštajnova kula, Potsdam 1921.



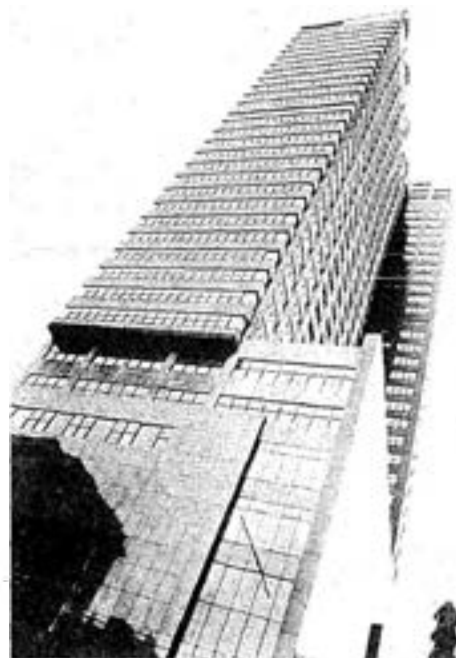
1176. Ogist Pere. Notr Dam, Le Rensi, Francuska 1923/1924.

Potsdamu (slika 1175), delo Eriha Mendelsona (1887–1953). Delo poseduje neku organsku dimenziju koja podseća na arhitekturu ar nuvoa Antonija Gaudija i Anrija van de Veldea (vidi slike 1001 i 1005). Uprkos tom podsećanju na prošlost, Mendelson nije bio reakcionaran, a Ajnštajnova kula, u kojoj je bila smeštena opservatorija, pozdravljena je kao prethodnica kasnijih Le Korbizjeovih dela (vidi sliku 1183).

PERE. Još je važniji za Le Korbizjea bio presedan koji je učinio Ogist Pere (1874–1954). On je početkom veka bio među prvima koji su delotvorno primenjivali najnovija dostignuća u upotrebi armiranog betona i koji su definisali njegova arhitektonska obeležja.

Njegovo najveće delo jeste crkva Notr Dam u Rensiju nedaleko od Pariza (1176). To je primer iznenađujuće uspešnog prenošenja romaničkih arhitektonskih oblika (uporedi sa slikom 385) u armirani beton, u kojem velike staklene površine imaju ulogu vitraža gotičkih katedrala (vidi sliku 423). Ta činjenica nije sama po sebi značajna – neko bi je mogao nazvati pukim istoricizmom – ali Pere je sjajno rešio jedan od najtežih problema s kojima se suočava moderni arhitekt, a to je kako stvoriti prikladan izraz za tradicionalnu duhovnost u ovo naše svetovno doba mašina, služeći se likovnim jezikom dvadesetog veka. Crkva u Rensiju toliko je suštinski važno delo da je celokupno kasnije crkveno graditeljstvo Zapada koristilo njen primer, bez obzira na vrlo različita rešenja.

OBLAKODER U AMERICI. Uprkos tome što su već rano isprednjačile, Sjedinjene Američke Države nisu učestvovale u uzbudljivom razvoju evropske arhitekture dvadesetih godina. Efekat internacionalnog stila nije se osetio na zapadnoj strani Atlantika sve do kraja decenije. Pionirski primer u tom pogledu bila je zgrada Filadelfijske štedionice iz 1931/1932. godine (slika 1177) Džordža Haua (1886–1954) i Vilijama E. Leskejza (1896–1969). To je prvi oblakoder koji je u realizaciju



1177. Džordž Hau i Vilijam E. Leskejz. Zgrada Filadelfijske štedionice, Filadelfija. 1931/1932.

uključio mnoga obeležja koja su se razvila u evropskoj arhitekturi posle Prvog svetskog rata. Kao otelovljenje ideje o Americi, oblakoder je privukao evropske modernističke arhitekte, pa su dvadesetih godina i Gropijus i Mis van der Roe projektovali više prototipova koji su bili izrazito avangardni za svoje doba. Nijedan od njih, međutim, nije izveden, dok su se oni u Sjedinjenim Američkim Državama dovršavali u raznim istorijskim stilovima. (Najomiljenija je bila gotika.) Mada je oblakoder ubrzo postao karakterističan za američku arhitekturu, ipak su oblakoderi sagrađeni tridesetih godina – kada su podignuti neki od najpoznatijih, kao zgrada Empajer Stejt – sledili Salivanovu tradiciju, i nisu otišli mnogo dalje u

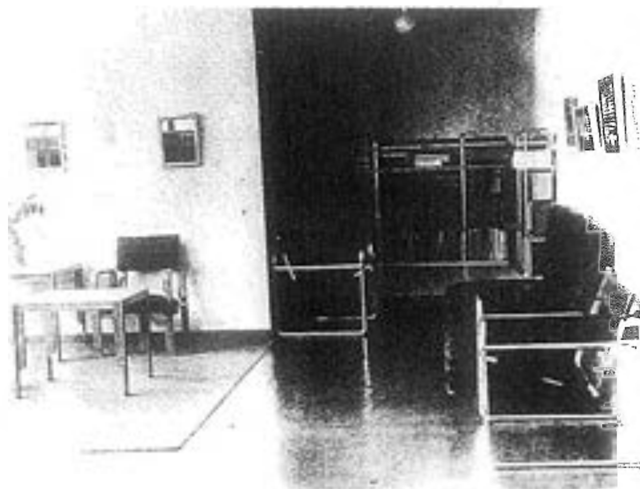
razvoju od zgrade Vejnrajt (slika 1009), osim što su bili viši. Uprkos činjenici da nije stilski sasvim čist, oblakoder Haua i Leskejza važan je domet u istoriji arhitekture koji još idućih dvadeset godina niko neće premašiti (uporedi sa slikom 1181).

DIZAJN

Kao i u razdoblju rokokoa, mnogi veliki arhitekti još od vremena Gaudija i Makintoša bili su i važni dizajneri koji su presudno uticali na ostale. Nije teško otkriti razlog za to: oni su bili obdareni izvanrednim razumevanjem modernizma, njegovog značenja kao i materijala i tehnika kojima se koristio.

Njihov dizajn, kao i njihove građevine, izražavali su doba mašina čistim linijama i stereometrijskim volumenima bez nepotrebne dekoracije. To se posebno odnosilo na Bauhaus, gde su graditeljstvo i dizajn bili prisno povezani. Ipak, Bauhaus nije postigao svoj cilj – ujediniti sve grane likovnih umetnosti i podići dekorativne veštine na nivo likovnih umetnosti, a glavni razlog za to jeste što su članovi Bauhausa bili mnogo više talentovani za arhitekturu i slikarstvo nego za dizajn, iako su njegov značaj uvek naglašavali.

Gropijus je smatrao dizajn Bauhausa budućim idealom koji će težiti cilju da potrošače snabde visokokvalitetnom robom pomoću masovne proizvodnje, mada je tek pod rukovodstvom Hansa Majera dizajn stavljen u službu praktičnih potreba ljudi. Stavove škole odražava unutrašnjost zgrade za nastavnike (slika 1178), po projektu Marsela Brojera (1902–1981). Sobe deluju gotovo monaški asketske, a taj utisak još je više naglašen šturom jednostavnošću unutrašnje dekoracije i nameštaja. Brojerova čuvena stolica (u prvom planu desno) čudo je elegantne geometrije sama za sebe – bez obzira na udobnost koju može da potvrdi svako ko je u nju seo. To je glavno ograničenje većeg dela dizajna dvadesetog veka: tiranija forme nad brigom za čoveka.



1178. Marsel Brojer. Dnevna soba Jozefa i Ani Albers, kuća za nastavnike, Desau, Nemačka. Oko 1929.

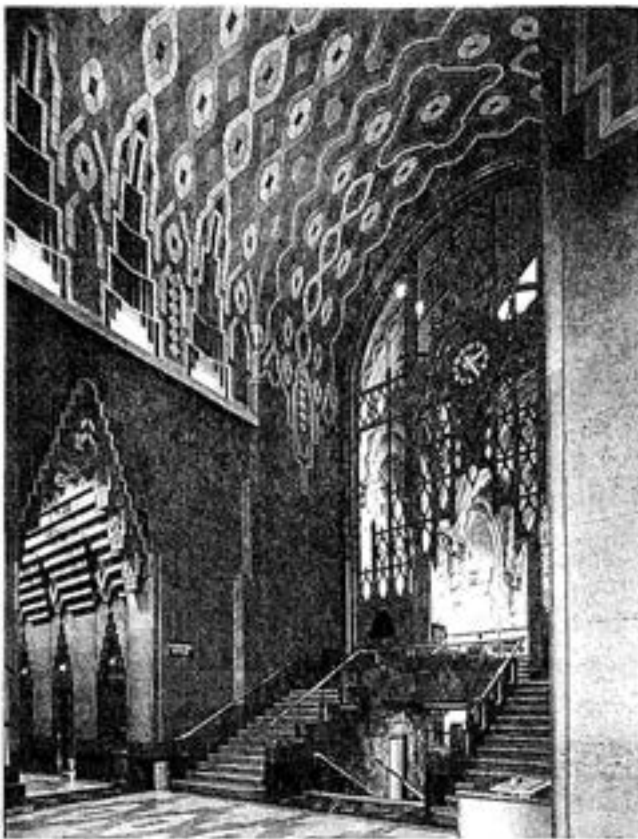
Dekorativna umetnost (ar deko)

Stil Bauhausa nije, međutim, bio jedini oblik dizajna u prvoj polovini dvadesetog veka. Ar dekoom nazivamo stil koji je vladao u dekorativnoj umetnosti između dva rata. U Francuskoj se zvao *Le Style Moderne.* Kao i Bauhaus, i on je potekao iz glazgovske škole. Čarls Reni Makintoš (vidi str. 770), njegova žena Margaret Makdonald-Makintoš (1865–1933) i njena sestra Franses Makdonald (1874–1921) snažno su posle 1900. godine uticali na secesijske pokrete u Minhenu i, posebno, u Beču, gde se odvijala poslednja etapa modernog dizajna (vidi str. 763). Ar deko službeno je potvrđen na izložbi dekorativnih i industrijskih veština, održanoj u Parizu 1925, dve godine nakon što je Bauhaus postigao veliki uspeh na svojoj prvoj izložbi dizajna u Vajmaru. Pariska izložba u stvari je bila zamišljena još deset godina pre toga, ali je, kao i razvoj samog stila, odložena zbog Prvog svetskog rata, kad je pokret već bio uzeo maha. Glavni eksponat bio je Hôtel du Collectionneur, koji je postavio Emil-Žak Rilman (1879–1933), poslednji od zaista velikih francuskih projektanata nameštaja (slika 1179).



1179. Emil-Žak Rilman. Veliki salon Hôtela du Collectionneur na Izložbi u Parizu 1925.

Zajedno s Bauhausom, ar deko je pokušao da razreši dilemu između kvalitetnog dizajna i masovne proizvodnje,



1180. Virt Rouland sa Smitom, Hinčmanom i Grilsom, sa saradnicima. (Pločice je dizajnirao Tomas Dilorenco, a izveo Rukvud, Sinsinati.) Glavna hala, kompanija Junion Trast, Detroit 1929.

što nisu uspeli da pomire ni Pokret umetnosti i zanatstva ni ar nuvo. Tako je stvoren geometrijski stil koji se može primeniti na bilo šta – od šoljice za čaj do fasade neke zgrade – a ta će tendencija doživeti vrhunac u idućoj deceniji, kad sve postaje aerodinamično. Jedina je razlika u tome što ar deko nikad nije do kraja raskrstio sa stilom ar nuvo, secesijom, čiji je direktni izdanak.

Budući da nikad nije do kraja definisao estetiku mašine koja obeležava internacionalni stil, ar deko se u tom smislu ne može nazvati modernističkim pravcem, mada su se ta dva pravca razvijala uporedo i ponekad postizala zapanjujući slične rezultate. Pokazalo se da je internacionalni stil sa svojim idealističkim programom društvenih i umetničkih reformi, smeliji u redefinisanju dekorativnih umetnosti, mada nije uspeo da ostvari svoje ciljeve. Nasuprot tome, ar deko je samo naizgled lak, a ne dotiče pravu suštinu modernog života. Ta umetnost reagovala je na promenljive ukuse modernog društva u „doba džeza", ali nije sebi postavila zadatak da ga svesno oblikuje. Dok je Bauhaus usvojio strogost razdoblja mašina, ar deko je bio vrlo eklektičan, a uključivao je smisao za egzotiku u rasponu od umetnosti starog Egipta i američkih urođenika do ruskog baleta Sergeja Djagiljeva – sve što se moglo uključiti u geometrijske okvire. Dobra strana dekorativne umetnosti bila je što je ta umetnost otelovljavala upravo onu osobinu koja je nedostajala internacionalnom stilu – smisao za fantastično koji dopušta sasvim poseban izraz. Možda je upravo zahvaljujući tome postala tako omiljena. Osim toga, uživala je podršku velikih proizvođača i trgovačkih firmi. Ne treba ni pominjati da je ono što se probilo do svakodnevnih predmeta zadovoljavalo samo najniže kriterijume. Ali u svom najboljem izdanju ar deko može biti izvanredno inovativan.

Budući da je ta umetnost u suštini dekorativni „plašt", ona se lako uklopila u arhitekturu. (Čak i aerodinamični stil, koji se s njom povezuje, adaptacija je arhitekture s početka dvadesetih godina u Holandiji.) Ar deko je posebno bio popularan u Sjedinjenim Američkim Državama, gde je tridesetih godina doživeo svoje najsjajnije razdoblje. Spektakularan je primer unutrašnjost kompanije Junion Trast u Detroitu (slika 1180). Poput ogromne indijanske perjanice za kosu, plafon od keramičkih pločica izrađen je u uzorku saća u košnici i simbolizuje Štedljivost i Marljivost.

ARHITEKTURA OD 1945. DO 1980. GODINE

Visoki modernizam

U vreme jačanja nacizma u Nemačkoj, najbolji nemački arhitekti koje je Hitler proglasio „negermanskim", odselili su se u Sjedinjene Američke Države i tamo snažno podstakli razvoj američke građevinske industrije.

Gropijus je postao rukovodilac Odseka za arhitekturu na Harvardskom univerzitetu i njegov pedagoški uticaj bio je ogroman. Ludvig Mis van der Roe, njegov nekadašnji kolega u Desauu, delovao je u Čikagu kao aktivan arhitekt. Posle rata oni su ispunili san moderne arhitekture – čiju su klicu nosila njihova dela iz tridesetih godina – san koji dotad nije bio ostvaren. Stil koji je preovladavao u arhitekturi dvadeset pet godina posle Drugog svetskog rata možemo nazvati „visokim modernizmom", jer je to vrhunac razvoja prve polovine dvadesetog veka. Visoki modernizam nikad, čak ni u svom zenitu, nije bio jedinstven. Njegovi stopljeni prostori, međutim, bilo geometrijski bilo organski, otelovljavali su skladnu viziju koja se dosledno razvijala primenom stila na bezbroj zgrada širom sveta. Kao i u internacionalnom stilu pre njega, tako su i u visokom modernizmu bile dopuštene znatne lokalne varijacije unutar utvrđenih smernica, mada će postupak njihove razrade neumoljivo dovesti do rastakanja samog stila.

MIS VAN DER ROE. Vrhunac američkog graditeljstva u posleratnom periodu jeste moderni oblakoder kakav je upravo on definisao. Zgradom Sigram u Njujorku, koju je projektovao sa svojim učenikom Filipom Džonsonom (slika 1181), Mis van der Roe je doveo do završne sinteze načela Gropijusovog projekta za Bauhaus. On se, koristeći tehnike koje su razvili Luis Salivan i Frenk Lojd Rajt, njegovi veliki prethodnici u Čikagu, konstrukcijom vinuo u neslućene visine. Pa ipak, zgrada nije slična ničemu što joj je prethodilo. Iako nije savršena kutija, ona ilustruje čuvenu krilaticu Misa van der Roea „manje je više" (*the less is more*), što još uvek ne objašnjava razliku. Mis van der Roe je otkrio savršen način da izdeli oblakoder u obliku I-grede (njegov osnovni konstruktivni element), koja se neprekinuto uzdiže duž čitave fasade. (Stvarni skelet konstrukcije ostaje potpuno skriven od pogleda.) Efekat je uzvišen kao efekat stubova gotičke katedrale

sačinjenih od snopova (uporedi sliku 435) – i to s razlogom, jer je Mis van der Roe verovao u „duhovnost konstrukcije". On ju je i postigao vitkim proporcijama koje postižu savršen sklad igrom horizontala i vertikala. Taj sklad izražava društveni koliko i estetski idealizam koji leže u osnovi visokog modernizma u arhitekturi.



1181. Ludvig Mis van der Roe i Filip Džonson. Zgrada Sigram, Njujork 1954–1958.



1182. Le Korbizje. Stambena zgrada *Unité d'habitation*. 1947–1952. Marselj, Francuska

KASNIJI LE KORBIZJEOVI RADOVI. Posle napuštanja apstraktnog čistunstva internacionalnog stila u posleratnim delima, Le Korbizje pokazuje sve veće interesovanje za skulpturalne, pa čak i antropomorfne efekte. Tako je njegova *Unité d'Habitation*, velika stambena zgrada u Marselju (slika 1182), „kutija na štakama", kakva je bila i kuća Savoa, osim što njeni stubovi nisu tanki. Njihov oblik izražava „mišićavu" snagu koja nas podseća na snagu dorskih stubova. Otvoreno stepenište sa strane takođe je snažno skulptorski oblikovano, a ravna površina potpuno staklene fasade ispunjena je saćem balkona i pregrada koje rasipaju zrake sunca, ali i uvećavaju trodimenzionalnost građevine. Pokazalo se da su ove isturene zone vrlo važan izum, kako sa estetske tako i s praktične strane, i kasnije su postale ustaljeno obeležje moderne arhitekture u svim tropskim predelima. (Korbizje ga je sam uveo u Indiju i Brazil.)

Najrevolucionarnija zgrada sredine dvadesetog veka jeste Le Korbizjeova crkva Notr-Dam-di-O u Ronšanu u istočnoj Francuskoj (slike 1183-1185). Uzdiže se na vrhu brežuljka kao srednjovekovna tvrđava, a njen projekat je toliko iracionalan da se opire svakoj analizi, pa čak i onoj pomoću osnove i preseka. Sveprisutna igra krivih linija u raznim smerovima podseća na Gaudijevu *Kuću Mila*, mada su ovde oblici jednostavniji i dinamičniji. Masivni zidovi kao da se pokoravaju nevidljivoj sili koja ih povija i savija kao da su od papira, a krov liči na obod ogromnog šešira ili na dno broda, po dužini presečenog stubom oštrih ivica, o koji je obešen.

Ovo podsećanje na duboku preistorijsku prošlost sasvim je namerno. Kad je od Le Korbizjea zatraženo da izgradi bogomolju na vrhu brda, najverovatnije je shvatio da je reč o primarnom zadatku graditeljstva, onom koji ga čini direktnim naslednikom graditelja Stounhendža, mesopotamskih zigurata i grčkih hramova. Zato on, isto tako svesno, izbegava da uspostavi bilo kakvu vezu između spoljnog i unutrašnjeg izgleda građevine. Vrata su skrivena – za njima moramo da tragamo kao za usecima u planini. Proći kroz njih znači ući u neku tajnu – i svetu – pećinu.

Tek u unutrašnjosti, osetićemo naročiti hrišćanski duh Ronšana. Svetlost se probija kroz sićušne prozorčiće s vitražima koji izgledaju kao prorezi ili ubodi iglom na spoljašnjoj strani zgrade; useci kroz debelu koru zida postaju ono što su bili u srednjovekovnoj arhitekturi – vidljivi prizor božanske svetlosti. U unutrašnjosti kapele Ronšan čovek se oseća kao da je zaista začaran, ali i na čudan način uznemiren, jer čezne za sigurnošću koju nudi bezrezervno uverenje. Ronšan odražava duhovno stanje modernog doba – i to je dokaz njegove veličine umetničkog dela.

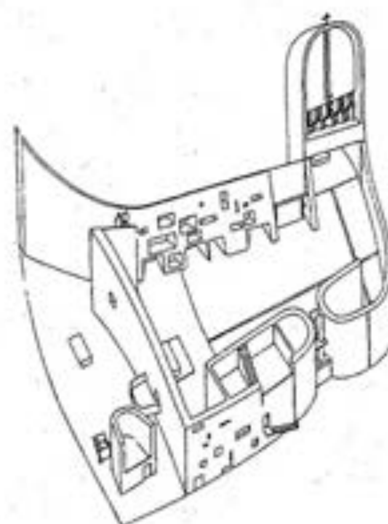
KAN. Le Korbizje pripada istoj generaciji velikana kao i Gropijus i Mis van der Roe – svi su oni rođeni osamdesetih godina devetnaestog veka. Upravo su ti divovi u svom dugom i plodnom životu skovali jezik arhitekture dvadesetog veka.

1183. Le Korbizje. Notr Dam-di-O (s jugoistoka), Ronšan, Francuska. 1950–1955.





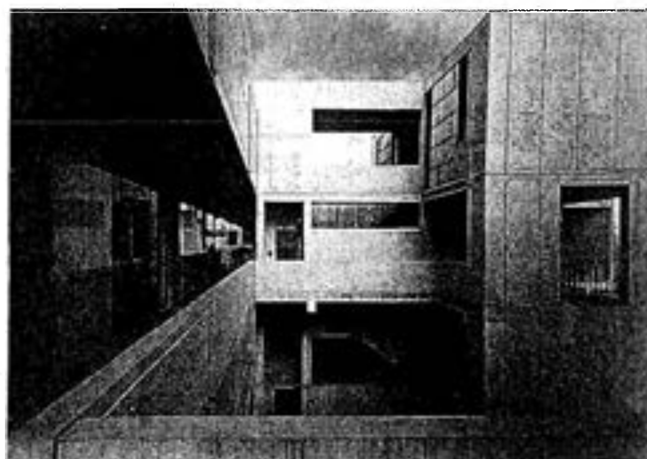
1184. Unutrašnjost crkve u Ronšanu



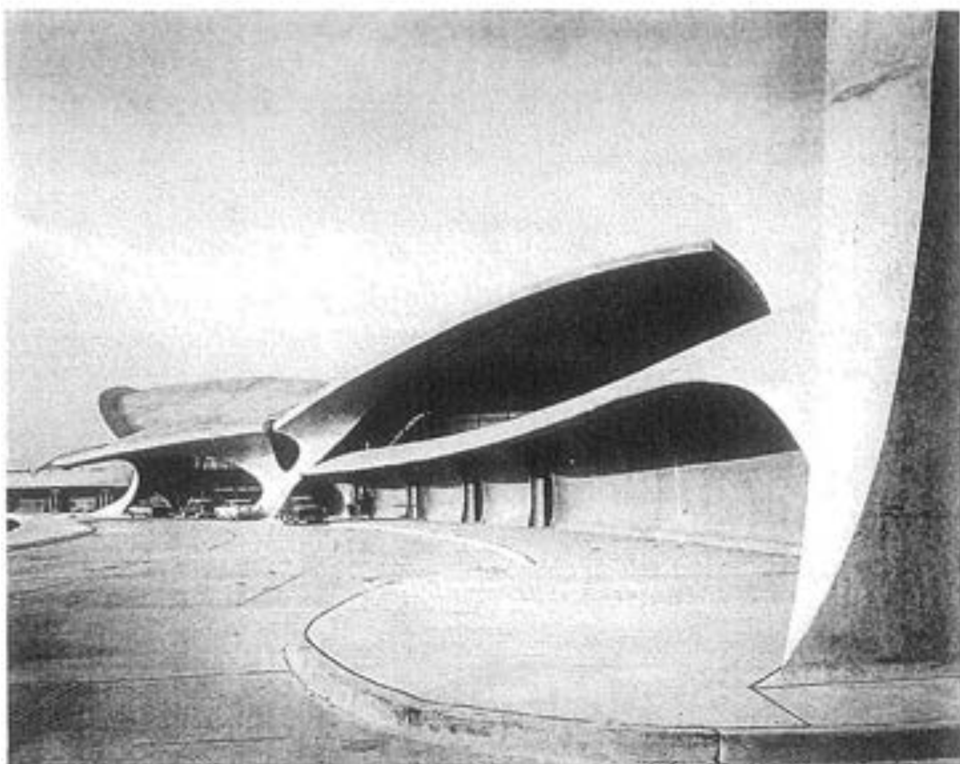
1185. Perspektivni prikaz strukture kapele u Ronšanu (pogled sa severoistoka)

Njihovi naslednici nastavili su da koriste mnoge vidove tog jezika s novim vrstama materijala, a nisu zaboravili ni njegovu baziènu logiku.

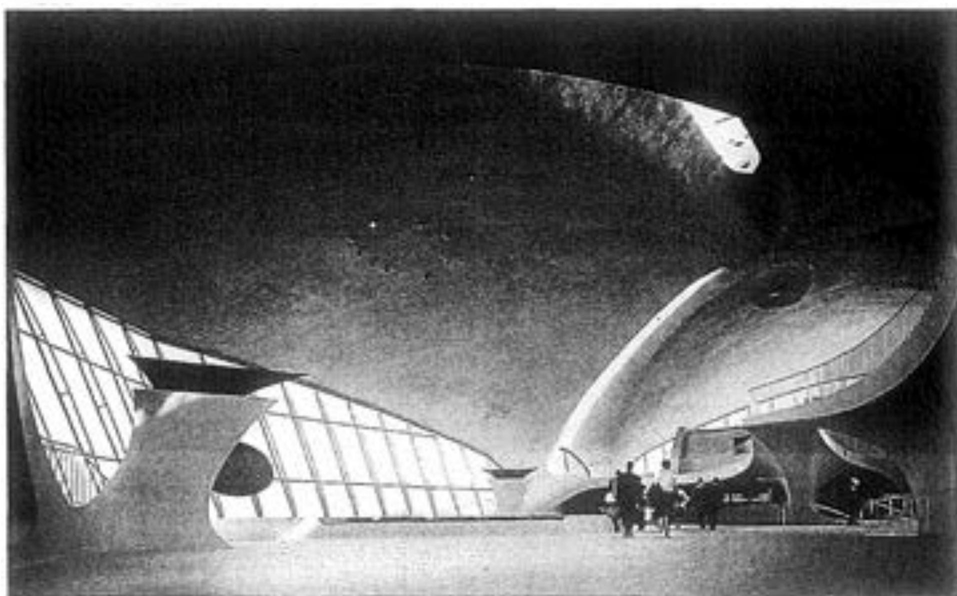
Luis Kan (1901–1974) koristio se golim betonom da bi postigao željeni efekat u zgradi Instituta Džonasa Salka za biološka istraživanja u mestu La Hoja (slika 1186). Na Salka, koji je pronašao prvu vakcinu protiv dečje paralize, poseta Asiziju ostavila je snažan utisak tako da je zamislio centar koji bi bio sličan tamošnjem franjevačkom samostanu. Kan se potpuno slagao s gledištima svog naručioca i sjajno je izveo zadatak. Poslovne prostorije je zamislio kao niz manastirskih ćelija priljubljenih uz središnji radni prostor, u koji su smeštene laboratorije – ili, kako je on to nazvao, prostori za služene i za one koji služe. Poput mnogih drugih, i ovaj ambiciozni projekat bio je preskup (među ostalim, on je uključivao i posebne prostore za stanovanje naučnika i njihovih porodica),



1186. Luis Kan. Institut Džonasa Salka za biološka istraživanja, La Hoja, Kalifornija 1959–1965.



1187. Ero Sarinen. Terminal vazduhoplovne kompanije TWA, aerodrom Džon F. Kenedi, Njujork 1956–1963.



1188. Unutrašnjost, terminal vazduhoplovne kompanije TWA, aerodrom Džona F. Kenedija

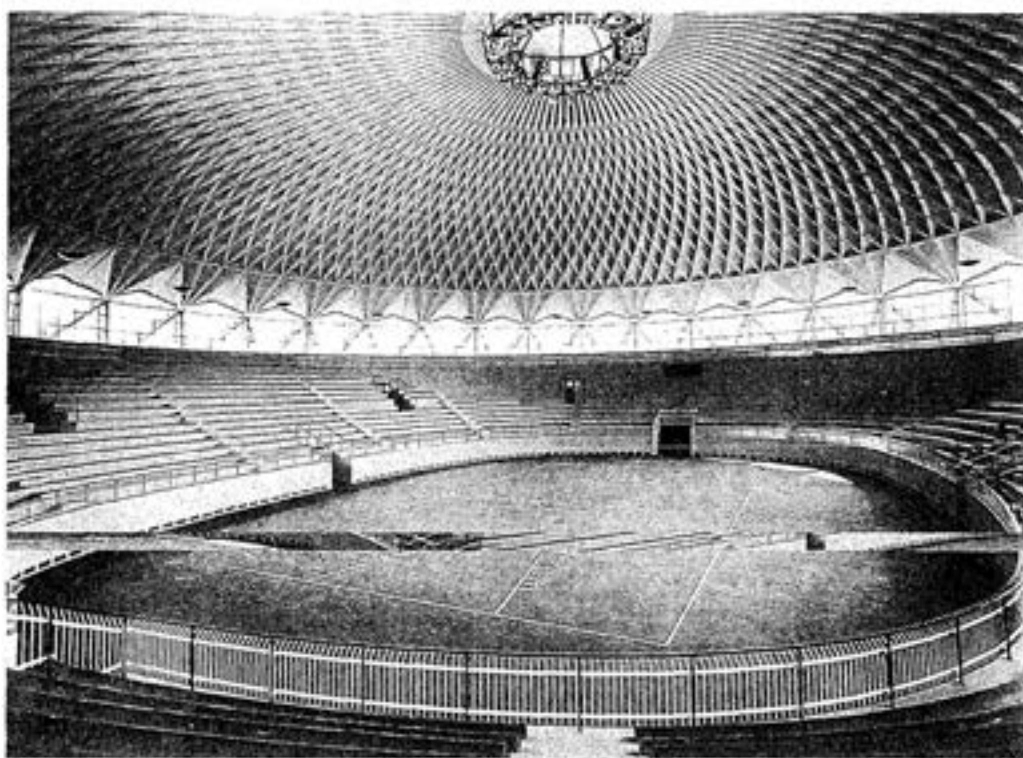
pa je rad prekinut pre završetka. Uz sve to, on je ipak najpotpuniji izraz Kanovih načela.

SARINEN. Postoji, međutim, još jedna tradicija gradnje u armiranom betonu, a potiče od Bergove Dvorane *stogodišnjice* (vidi sliku 1162). Ova ekspresionistička vizija i dalje je bila u dijalogu s internacionalnim stilom, a taj dijalog obogatio je modernu arhitekturu. Terminal vazduhoplovne kompanije TWA na aerodromu Kenedi u Njujorku (slike 1187 i 1188), koji je projektovao Ero Sarinen (1910–1961), najsnažniji je izraz posleratnog ekspresionizma. Sarinen, čiji je otac i sam bio poznati arhitekt, vešto je kreirao u internacionalnom stilu. Koristio se svim mogućnostima betona da bi izrazio samu suštinu leta. Pa ipak, njegovo nadahnuće nije mehaničko nego čisto organsko. Napeti poput jedara, oblici četiri „leteća" krova ostavljaju utisak džinovske ptice, a prostor slobodno teče kroz čudesnu unutrašnjost zgrade, vodeći posetioce napred sa zapanjujućom snagom kao da ih provlače kroz kičmu.

NERVI. Sarinen je povezan s Bergom preko Pjera Luiđija Nervija (1891–1979), koji je tridesetih i četrdesetih godina prednjačio u ispitivanju mogućnosti armiranog betona projektima za hangare vazduhoplova koji će biti polazište za sav kasniji razvoj na tom području. Nervi je bio u dvadesetom veku ono što je Gistav Ajfel bio u svom-konstruktor sa smelim osećanjem za formu i još smelijom vizijom. Kruna Nervijevih radova bila je Palata sportova, koju je projektovao s Anibaleom Vitelocijem za Olimpijadu u Rimu 1960. godine (slike 1189 i 1190). Krov spolja izgleda kao tanki pokrivač



1189. Pjer Luiđi Nervi i Anibale Viteloci. Palata sportova, Rim 1956–1957.

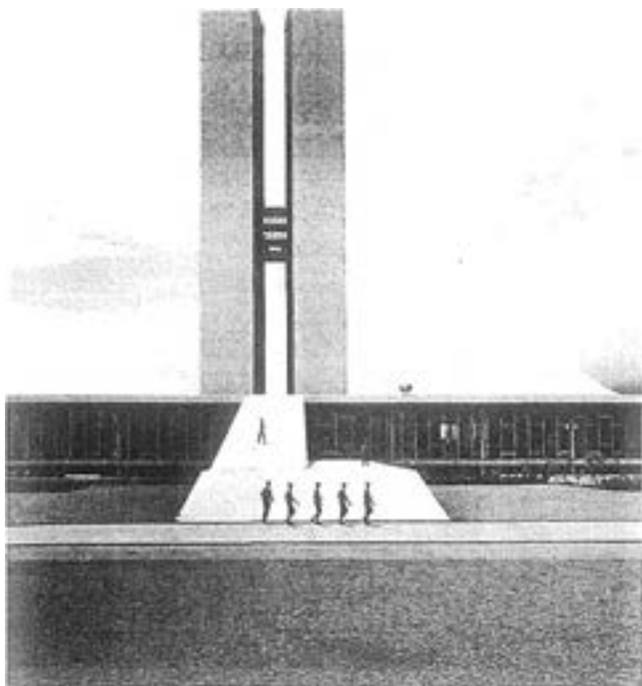


1190. Palata sportova, Rim, unutrašnjost

čija su lakoća i savitljivost naglašene nazubljenim krajevima, tako da izgledaju kao da su prevučeni preko nosećih stubova u obliku slova Y koji upečatljivo štrče kao slobodni stubovi gotičke crkve. Utisak koji ostavlja unutrašnjost još je snažniji. Krov u obliku saća, prečnika gotovo 200 metara, podseća na unutrašnjost Panteona s njegovim okulusom (vidi sliku 246). To je čudo tehnike koje izgleda kao da lagano lebdi poput kupole Svete Sofije, u moru svetlosti, bez vidljive potpore (uporedi sa slikom 328).

URBANIZAM. Za neke arhitekte najveći izazov nisu pojedinačne građevine već planiranje grada. Urbanizam je verovatno star kao i sama civilizacija (reč koja i znači „gradski život"). U ovoj knjizi retko smo samo zavirili u to područje, jer je njegovu istoriju teško oživeti neposrednim vizuelnim dokumentima. Gradovi su kao živi organizmi izloženi neprestanoj promeni, pa nije lako rekonstruisati njihovu prošlost na osnovu sadašnjeg izgleda.

S dolaskom industrijskog doba pre dva veka, gradovi su počeli nezadrživo da rastu i otada stalno bujaju. Taj rast je uglavnom nekontrolisan i odvija se mimo zacrtanih planova. Nepovoljne posledice vidimo u pretrpanim, ruševnim stambenim zgradama, koje su pokora prostranih gradskih područja. U njih se uselila sirotinja, dok su oni imućniji pobegli u gradove „spavaonice" u predgrađima. Ovaj masovni odlazak, kojem je doprineo veliki broj automobila, rezultirao je opasnim napetostima koje upućuju na hitnost rešenja problema gradske obnove. Takva obnova, razume se, mora uključiti

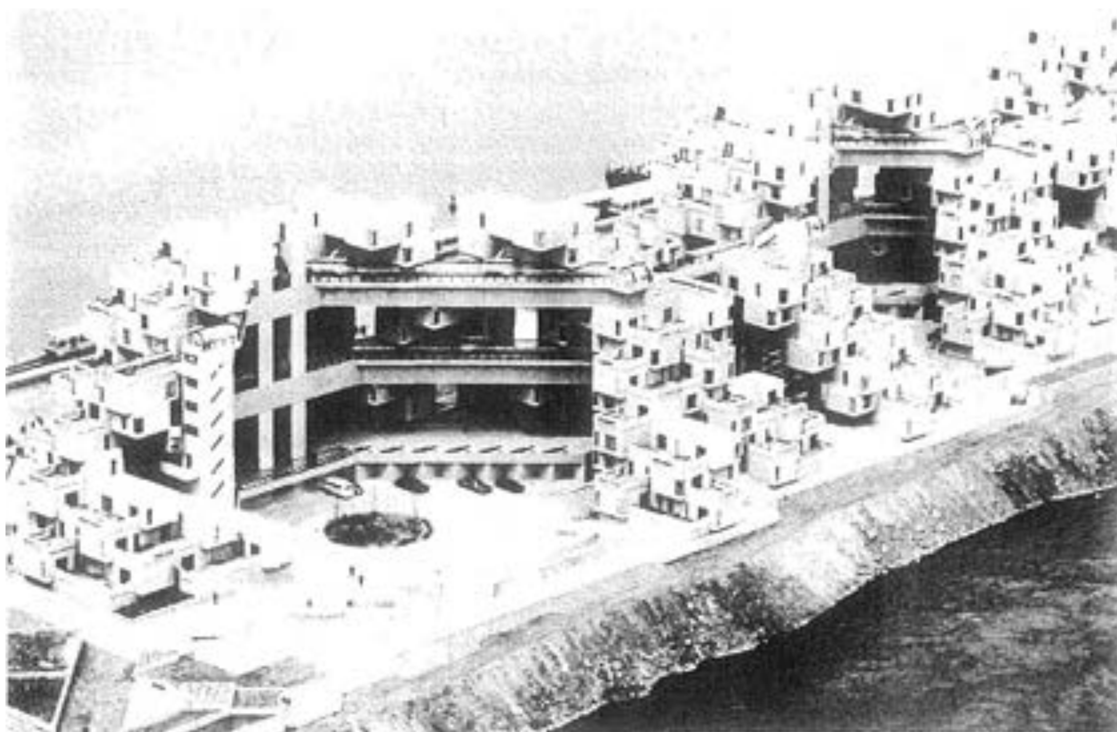


1191. Oskar Nimajer. Brazilija, Brazil. Završena 1960. godine

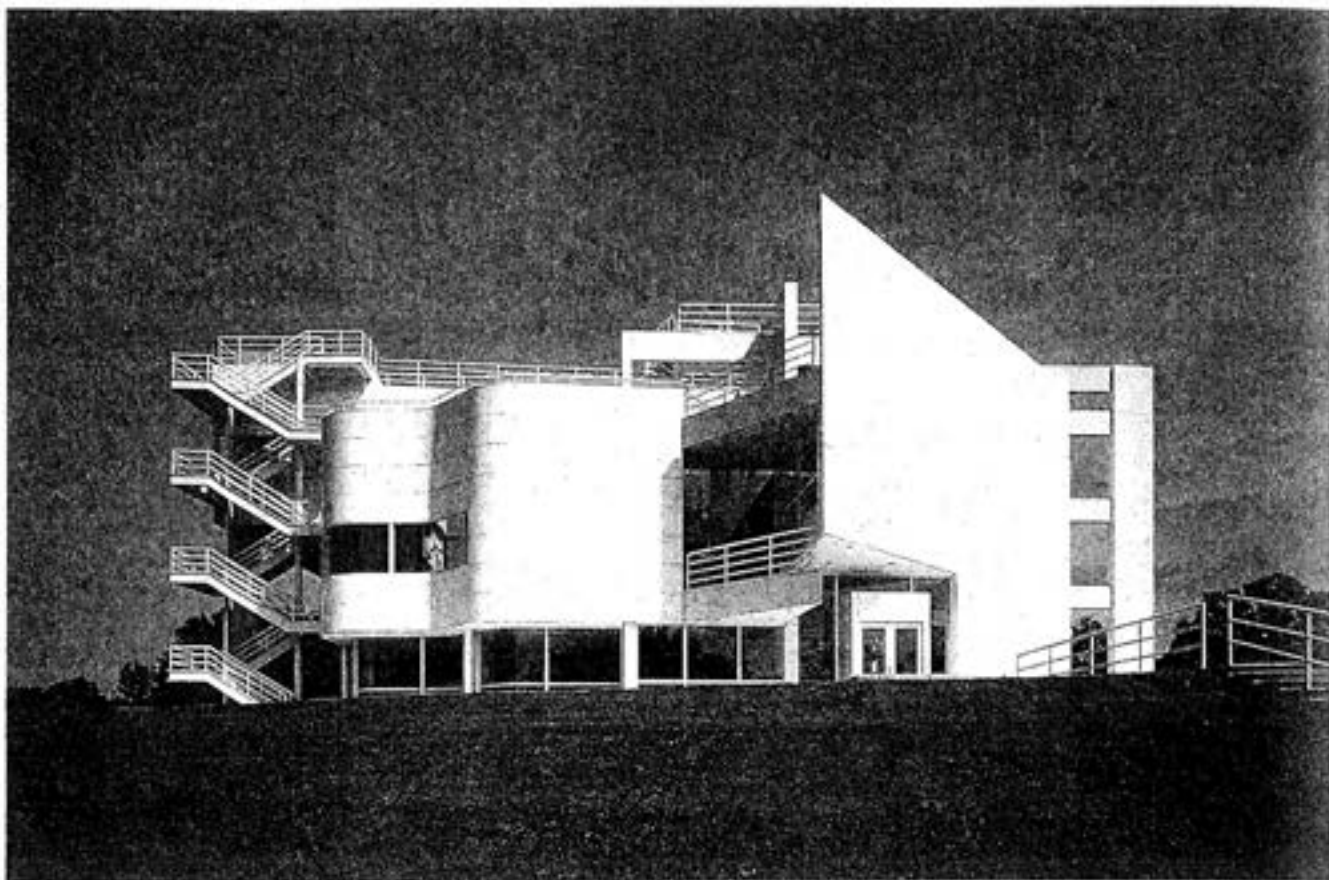
političke, društvene i privredne resurse čitavog društva, a ne mogu je rešavati sami arhitekti. Ipak arhitekti imaju ključnu ulogu u tome, a to je izgradnja na osnovu projekta biroa za planiranje. Oni, međutim, nisu uspeli u društvenom zadatku zamene sirotinjskih gradskih nastambi (tamo gde gradovi propadaju) sa stambenim zgradama zdravog društvenog okruženja za mnoštvo ljudi.

NIMAJER. Nigde nisu problemi s kojima se suočava moderna civilizacija jasnije izraženi nego u grandioznim urbanističkim projektima koje su zamislili arhitekti dvadesetog veka. Ove utopijske vizije treba gledati kao laboratorijske eksperimente koji nastoje da redefinišu ulogu arhitekture u oblikovanju našeg života i da ponude nova rešenja. Zbog svojih ogromnih dimenzija, malo koji od tih ambicioznih projekata stigao je dalje od crtaćeg stola. Jedna od retkih izuzetaka je grad Brazilija, nova prestonica u unutrašnjosti Brazila, u celosti izgrađena posle 1960. godine. Projektantska grupa na čelu s Brazilcem Oskarom Nimajerom (rođenim 1907) dobila je jedinstvenu mogućnost da od temelja projektuje veliki grad. Imali su na raspolaganju velika sredstva i postigli su spektakularne rezultate (slika 1191). Kao i većina takvih projekata, Brazilija je velikih razmera i čvrste logičke konstrukcije, koja je čini iznenađujuće teškom, tako da uprkos svoj raskoši grad pruža deprimirajući uvid u budućnost (uporedi sa slikom 1163).

SAFDI. Posebno tvrdokoran problem koncipiranja alternativnog rešenja za uobičajene stambene oblakodere u gusto naseljenim područjima jeste kako projektovati manje tipsko (ali ne i skuplje) stambeno naselje s više svetlosti i vazduha, sigurnijim prilazom i mnogim drugim poželjnim obeležjima? Obećavajući pristup ponudio je izraelski arhitekt Moše Safdi (rođen 1938) i izložio ga u delu Habitat urađenom za EXPO 67 u Montrealu (slika 1192). Pojedini stanovi sastoje se od montažnih „kutija" koje se slažu u celine različitih dimenzija i formi, a priljubljene su uz betonski okvir koji se može povećavati da bi se prilagodio bilo kojoj veličini. Ipak taj pristup, koji se razvio iz dela Luisa Kana, nisu sledili drugi arhitekti.



1192. Moše Safdi i drugi. Habitat, EXPO 67, Montreal 1967.



1193. Ričard Majer. Ateneum, Nju Harmoni, Indijana 1975–1979.

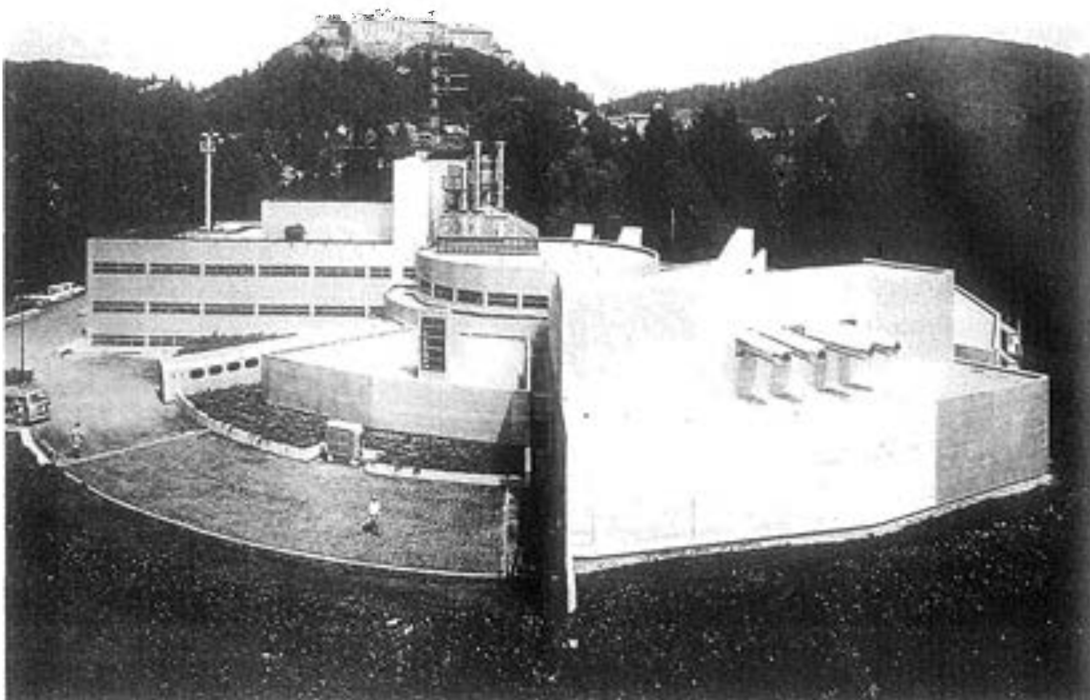
Kasni modernizam

Još od 1970. godine arhitekturu je zaokupljao problem kako se osloboditi tiranije kocke – i visokog modernizma koji ju je podržavao. Nastao je čitav niz tendencija tog smera koje su problem sagledavale sa svih mogućih gledišta. Zahvaljujući njima, arhitektura je postala možda i najvitalnijom umetnošću poslednje četvrtine dvadesetog veka. Kao i štošta u savremenoj umetnosti, i arhitektura je postala zavisna od teorije. Ali sada, kad se prašina slegla, možemo da pojednostavimo te mutne kategorije i njihovu isto tako zbunjujuću terminologiju i da ih svedemo na modernizam, postmodernizam i dekonstruktivizam (vidi Osmo poglavlje). Ta tri pravca razdvaja samo stepen do kojeg dovode u pitanje načela visokog modernizma.

MAJER. Kasni modernizam počeo je bezazleno kao pokušaj uvođenja veće raznolikosti oblika i materijala, ali je završio segmentacijom prostora i upotrebom završne obrade u skladu s visokom tehnologijom, što je zaštitni znak građevina kraja dvadesetog veka. Važan rani primer tog postupka jeste Ateneum u Nju Harmoniju, u Indijani (slika 1193) Ričarda Majera (rođenog 1934). Pošavši od idealizma visokog modernizma, on predstavlja ironičan komentar utopijske vizije ovog istorijskog naselja koje je 1815. godine osnovao Džordž Rap. Škotski reformator Robert Oven, deset godina kasnije, kupio ga je od Rapa i u njemu organizovao socijalističko društvo koje je bilo kratkog veka. Ateneum odražava Majerovu zaokupljenost temama kao što su program i gradilište, ulaz i linije kretanja, zgrada i celokupan prostor. Brižljivo je određen njegov položaj u pejzažu, a tako se odnosi i prema funkciji centra za posetioce. Nadahnutost pola veka ranije projektovanom Le Korbizjeovom kućom Savoa ogleda se u jednostavnim belim površinama koje zgradi daju utisak jasnoće. Arhitektonski jezik u suštini je kubistički (uporedi sa slikom 1047).

Prema onome što smo do sada rekli, Ateneum se dobro uklapa u modernu tradiciju, a ipak izgleda kao Le Korbizjeovo tipično delo koje je eksplodiralo iznutra. Iz zgrade izbijaju spoljašnje stepenice i rampe, seku se zone štrčećih zidova i prividnih konstruktivnih elemenata koji „uokviruju" prizor. Svi elementi udružuju se u razbijanju fasade i ukidanju granica s okolinom, tako da ovoj zgradi nedostaje samodovoljnost koju poseduju građevine internacionalnog stila. Kao što možemo i očekivati, unutrašnjost je isto tako dinamična reminiscencija na kuću Savoa: prostorni odnosi zakrenuti su zakrivljenjem oblika i njihovom rotacijom izvan ose. Očigledno je da je Majer doveo sintaksu visokog modernizma do same granične tačke. Posle toga već nastupa postmodernizam.

PAJHL. Protivno centralističkom duhu zgrade Sigram, industrijska arhitektura kasnog modernizma odraz je današnje globalne ekonomije u kojoj se najvažnije kompanije baziraju

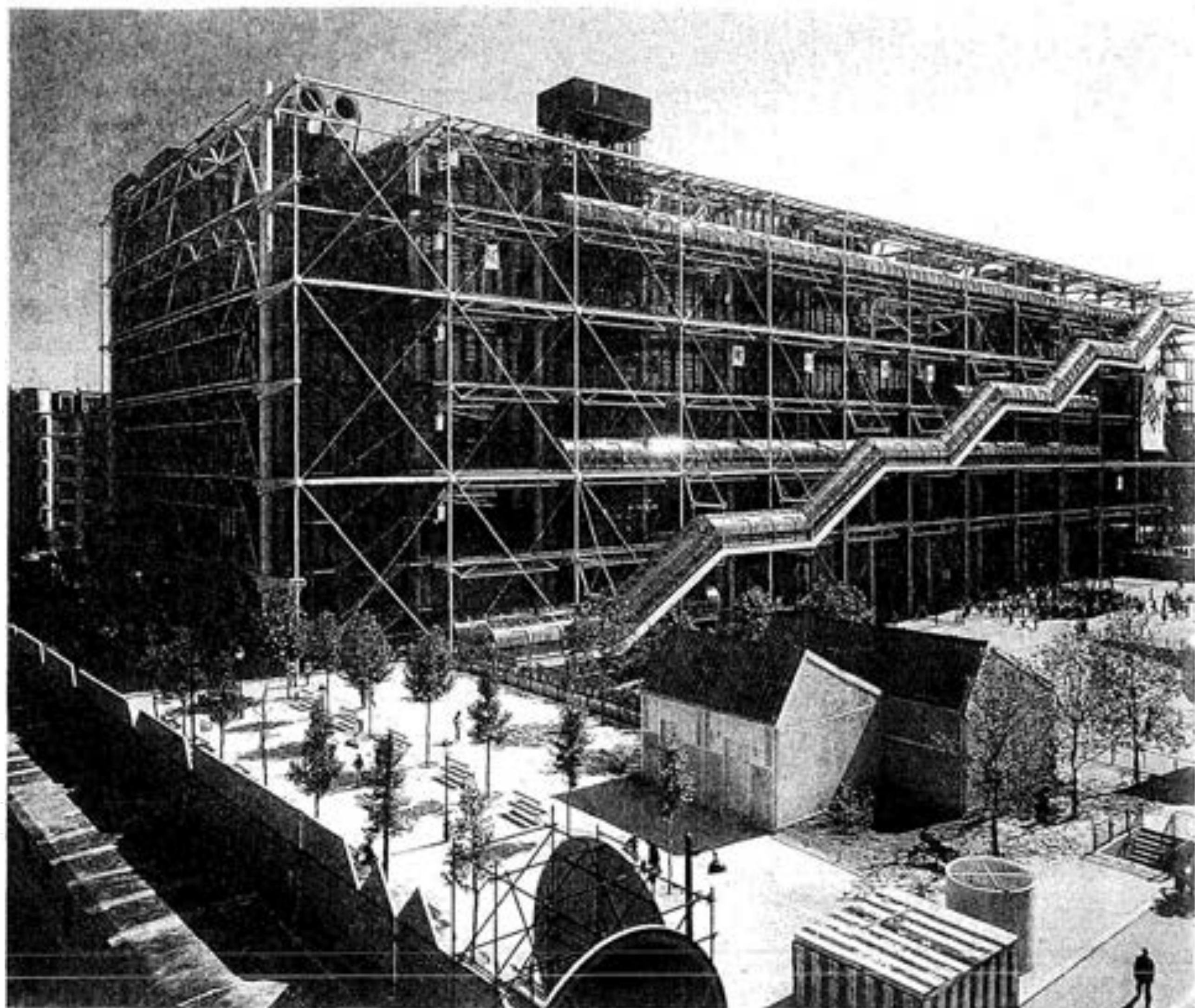


1194. Gustav Pajhl. Studio Austrijskog radija i televizije, Salcburg 1970–1972.



1195. Unutrašnjost studija Austrijskog radija i televizije, Salcburg

na brzom tehnološkom razvoju i na raštrkanosti i prostornoj udaljenosti manjih jedinica. Studiji Austrijskog radija i televizije, koje je 1970. godine projektovao Gustav Pajhl (rođen 1928), sastoje se od potpuno različitih krila koja se pružaju iz središnjeg jezgra da bi podvukli različitost svojih uloga (slika 1194). Samo jezgro zamišljeno je kao duhovita parodija na svemirski brod, dok zapanjujuća unutrašnjost (slika 1195) izgleda kao inscenacija za neki futuristički film. Sve sija od uglačanih metalnih cevi koje su skupljene u grozdove kao cevi rakete koja se upravo lansira iznad centralnog svetlarnika. Ovaj motiv iz svemirskog doba nastavlja se i iza gledališta, gde su izložene izduvne cevi slične artiljerijskoj opremi nosača aviona čija je namena da štiti bokove od zamišljenog napada.



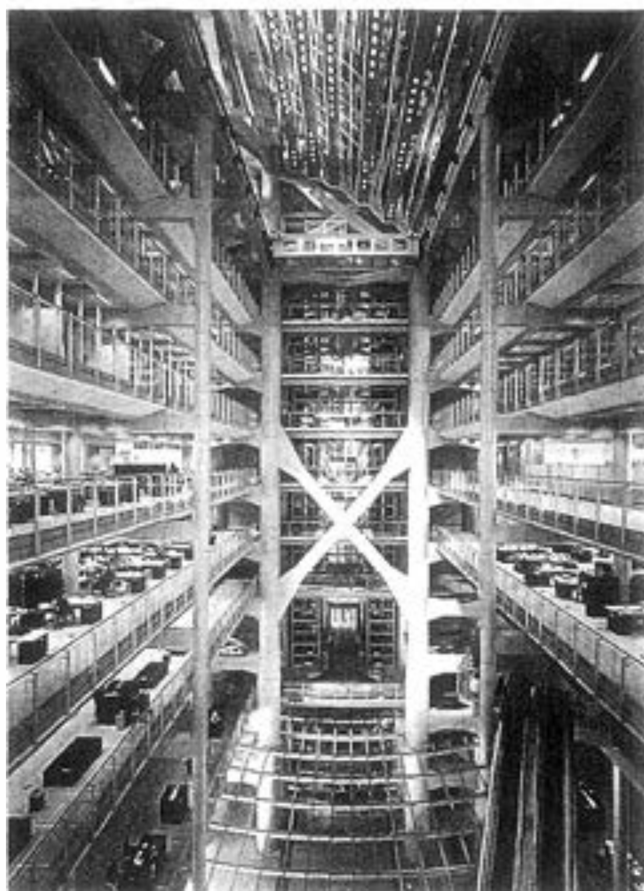
1196. Ričard Rodžers i Renco Pjano. Nacionalni centar za umetnost i kulturu Žorž Pompidu, Pariz 1971–1977.

RODŽERS I PJANO. Među najnovijim ali i najspornijim delima kasnog modernizma jeste Centar Žorž Pompidu, nacionalni centar za umetnost i kulturu u Parizu, koji odbacuje formalnu lepotu internacionalnog stila, ali ne i njegov funkcionalizam (slika 1196). Odabran na međunarodnom takmičenju, projekat englesko-italijanske grupe Ričarda Rodžersa (rođenog 1933) i Renca Pjana (rođenog 1937) izgleda kao zgrada čija je unutrašnjost izvrnuta spolja. Arhitekti su odbacili svaki trag Le Korbizjeove elegantne fasade (slika 1171) i pokazali unutrašnju mehaniku zgrade, skrivajući njenu konstrukciju. Unutra nema stalnih zidova, tako da se mogu postaviti privremene pregrade prema potrebi trenutka. Gola utilitarnost izražava populistički duh koji je tada vladao u Francuskoj. Ipak zgrada je oživljena privlačnim bojama, od kojih je svaka povezana s određenom funkcijom. Celina je svečano živahna i maštovita kao Ležeov *Grad* (slika 1054), koji se uz Ajfelovu kulu (slika 964) može smatrati pravim prethodnikom Centra Pompidu.

FOSTER. Nizom zgrada oko Londona koje su izazvale gnev princa Čarlsa, Rodžers je doveo kasni modernizam do samog vrhunca. Zašto je do toga došlo, videćemo na primeru Hongkonške banke koju je projektovao Norman Foster (rođen 1935), jedan od Rodžersovih saradnika (slike 1197 i 1198). Građevina je dokaz želje da banka poseduje najlepšu zgradu na svetu. (U svakom slučaju, najskuplja je što se može zamisliti.) Sve u vezi s tom građevinom vodi u krajnost. Džinovske dimenzije govore o megalomaniji današnjih industrijskih preduzeća i arhitekata koji za njih rade. Zgrada je sasvim svesno zamišljena kao katedrala bankarstva. Kao kod gotičke katedrale, učvršćujući elementi ove kapitalističke „crkve" postavljeni su spolja u obliku čudnih nosača (uporedi sa slikom 429). Uunutrašnjost koncipirana kao pećina s rafinirano artikulisanim konstruktivnim skeletom može se takođe uporediti sa skeletom gotičke katedrale (vidi sliku 451), iako su neposredni prethodnici koncepcije prostranog atrijuma rani radovi Frenka Lojda Rajta. Hongkonška banka pozdravljena je kao sjajno arhitektonsko dostignuće, ali i kritikovana kao monstruozna jer pruža mračnu sliku budućnosti. U svakom slučaju, nema sumnje da su i načela i likovni jezik internacionalnog stila time potpuno napušteni, pa se ovo delo s podjednakim opravdanjem može smatrati primerkom kasnog modernizma ili postmodernizma. Kako god odlučili da ga nazovemo, jasno nam je da smo dospeli do kraja graditeljstva svojstvenog visokom modernizmu.



1197. Foster i saradnici. Hongkonška banka, Hongkong 1979–1986.



1198. Unutrašnjost Hongkonške banke, Hongkong

SEDMO POGLAVLJE



FOTOGRAFIJA DVADESETOG VEKA

PRVA POLOVINA VEKA

U devetnaestom veku fotografija se borila da se afirmiše kao umetnost, ali nije uspela da pronađe svoj pravi izraz. Tek su se u vanrednim prilikama političkih nemira i društvenih reformi fotografi usmerili ka osnovnoj temi umetnosti, a to je sam život. Stvarajući svoju nezavisnu viziju, majstori fotografije spojiće estetska načela secesije i dokumentarni pristup fotografskog žurnalizma koji se oslanjao na umetnost pokretnih slika. Istovremeno, moderno slikarstvo, s kojim su se ubrzo povezali, navelo je fotografe na odlučnu promenu time što su poništili estetske pretpostavke i postavili novi izazov fotografiji, ponovo dovodeći u pitanje njene pretenzije da se uvrsti među umetnosti. Kao i druge umetnosti, i fotografija je reagovala na tri osnovna pravca našeg vremena: na ekspresionizam, na apstrakciju i na fantastiku. Ali kako je i dalje uglavnom bila verna svetu koji je okružuje, moderna fotografija priklonila se realizmu, pa je zato sledila i poseban razvojni put. Zato o fotografiji dvadesetog veka moramo govoriti pre svega u funkciji različitih škola i njihovog odnosa prema tim, često sukobljenim, umetničkim tendencijama.

Razvojni put moderne fotografije potpomognut je tehnološkim napretkom. Ipak, moramo naglasiti da je on samo povećao mogućnosti fotografije, ali ih nije diktirao. Pronalazak ručne kamere Džordža Istmana 1880. godine, i korišćenje 35-milimetarskog filma, koje je 1924. godine omogućio aparat *lajka*, olakšali su snimanje fotografija kakve je nekad bilo teže mada ne i nemoguće snimiti.

Čudno je što ni fotografija u boji nije imala tako revolucionarno značenje kakvo bi se moglo očekivati. Započela je 1907. godine uvođenjem „autohroma" Luja Limijera (1864–1948), koji je sa svojim bratom 1894. godine bio stvorio novi oblik umetnosti, film. Autohrom je staklena ploča prekrivena zrncima finog skrobnog brašna od krompira i obojena trima bojama koje su delovale kao filteri za boju; na to se stavljao premaz od emulzije srebro-bromida; posle razvijanja dobijala se obojena folija, što nije nadmašeno sve dok 1932. godine Kodak nije počeo da proizvodi film u boji koristeći ista načela, ali prikladnije materijale. Autohrom se zasnivao na teoriji boje koju je primenjivao i Sera, postižući divizionistički efekat, što možemo videti ako pažljivo pogledamo jedan njegov rani rad, *Gospođicu s kišobranom* (slika 1199). Osim po boji, slika se malo razlikuje od fotografija fotosecesionista, koji su prvi preuzeli novi postupak. Mada je uklonila i poslednju prepreku koju su kritičari devetnaestog veka postavljali pred fotografiju i njenu težnju da postane umetnost, boja u stvari nije mnogo uticala na sadržaj i na estetiku fotografije.

Pariska škola

ATŽE. Moderna fotografija započela je bez buke, u Parizu, pojavom Ežena Atžea (1856–1927), koji se tek 1898. godine, dakle sa 42 godine, posvetio fotografskom aparatu. Otada pa do smrti nosio je Parizom svoju tešku opremu, beležeći prizore grada u svoj njihovoj raznolikosti. Umetničke fotografe Atže nije previše interesovao jer ih nisu interesovale njegove trivijalne teme – on je bio skroman čovek, i natpis na njegovom studiju glasio je jednostavno: „Atže – dokumenti za umetnike", a njegovi pokrovitelji bili su u stvari sve same vodeće ličnosti savremene umetnosti: Brak, Pikaso, Dišan i Man Rej, da pomenemo samo najpoznatije. Nije slučajno što su se ti isti umetnici divili i Anriju Rusou, jer je Rusoa i Atžea povezivala njihova naivna vizija, mada je Atže nadahnuće nalazio u neočekivanim prizorima koje mu je pružala okolina, a ne u začaranom carstvu mašte.

Karakteristike Atžeovih slika jesu suptilni intenzitet i tehnička savršenost, koji pojačavaju utisak stvarnosti, a na taj način i značaj svake, pa i najprofanije teme. Malo je fotografa kao on imalo sposobnost da oblikuje dvodimenzionalni i trodimenzionalni prostor. Kao na fotografiji *Versaj* (1200), njegovi prizori često ostavljaju utisak usamljenosti i odaju čudno i krajnje lično gledanje na stvari. Gledalac ima osećanje da je

1199. Luj Limijer. *Gospođica s kišobranom*. 1906–1910. Autohrom. Društvo Limijer

1200. Ežen Atže. *Versaj*. 1924. Albuminsko-srebrni otisak, 17,8 x 23,9 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kolekcija Abot-Livi. Delimično poklon Širli K. Berden



1201. Andre Kertes. *Slepi muzičar.* 1921. Želatinsko-srebrna emulzija, 41,6 x 33,7 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon umetnika



1202. Brasai. *„Dragulj" Monmartra.* 1933. 30,2 x 23,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Kolekcija u spomen Bena Šulca. Poklon umetnika

tom otmenom kompozicijom i interesovanjem za teksture koje je fotograf pokazivao vreme zauvek zaustavljeno. Mada se Atžeov rad graniči s novinarskom tradicijom Nadara, Brejdija i Risa (vidi str. 715, 717. i 774), njegov očigledan odmak od fotografije koja mu je prethodila, možemo objasniti odnosom prema umetnosti kraja devetnaestog veka. Njegove slike uličnih prodavaca i malih trgovaca, na primer, praktično su istovetne s nešto ranijim platnima manje poznatih slikara iz razdoblja realizma. Štaviše, njegovi snimci neposredno su povezani s ogrankom magičnog realizma koji je prethodio nadrealizmu. Atžea su nazivali nadrealistom, pa ako nas taj naziv i zavede na pogrešan put, lako ćemo razumeti zašto ga je ponovo otkrio Man Rej, dadaistički i nadrealistički umetnički fotograf, i zašto ga je podržavala saradnica Mana Reja, Berenajsi Abot (vidi str. 907). Posmatran u celini, Atžeov rad previše je raznovrstan da bi mogao da bude prikladno razvrstan.

KERTES. Direktni Atžeovi naslednici dolaze iz Istočne Evrope. Stariji od njih, Andre Kertes (1894–1985), počeo je da snima u rodnoj Mađarskoj još 1915. godine, i njegov stil bio je već definisan kad je deset godina kasnije došao u Pariz. *Slepi muzičar* (slika 1201), fotografija snimljena u Mađarskoj 1921. godine, pripada onoj vrsti fotografija kakve je ponekad snimao Atže, jer se služi više-manje istim sredstvima, a iznad svega brižljivo doteranom kompozicijom, u kojoj izdvojenu figuru okružuje upravo onoliko prostora koliko je potrebno da se artikuliše prizor.

BRASAI. Fotografski stil Đule Halaša, zvanog Brasai (1899–1984), drugog Atžeovog sledbenika, takođe je uslovljen Parizom, njegovim vizurama i običajima. Halaš je rođen u Transilvaniji, studirao je umetnost u Budimpešti, ali je u srcu bio Francuz još pre nego što je 1923. godine otišao u Pariz. Nekoliko godina kasnije, dok je radio kao novinar, pozajmio je od Kertesa aparat i snimio niz uzbudljivih fotografija grada noću. Ubrzo se posvetio snimanju noćnog života pariskih bistroa i nepogrešivim okom nalazio egzotične tipove posetilaca. *„Dragulj" Monmartra* (slika 1202) pokazuje isti smisao za zabludele kao i slika *U Mulen Ružu* (vidi 975) Tuluz-Lotreka, čija je umetnost sasvim sigurno na njega uticala.

KARTIJE-BRESON. Vrhunac ove pariske škole predstavlja Anri Kartije-Breson (rođen 1908), sin bogatog proizvođača konca. Krajem dvadesetih godina učio je slikarstvo kod jednog kubističkog slikara pre nego što je 1932. godine počeo da se bavi fotografijom. U početku su na njega snažno uticali Atže, Man Rej (vidi str. 906), Kertes, čak i film, a potom se razvio u najuticajnijeg fotoreportera, do danas neprevaziđenog. Njegov cilj i njegova tehnika i pored svega toga, u stvari su umetnički.



1203. Anri Kartije-Breson. *Meksiko, 1934.* 1934. Želatinsko-srebrna emulzija

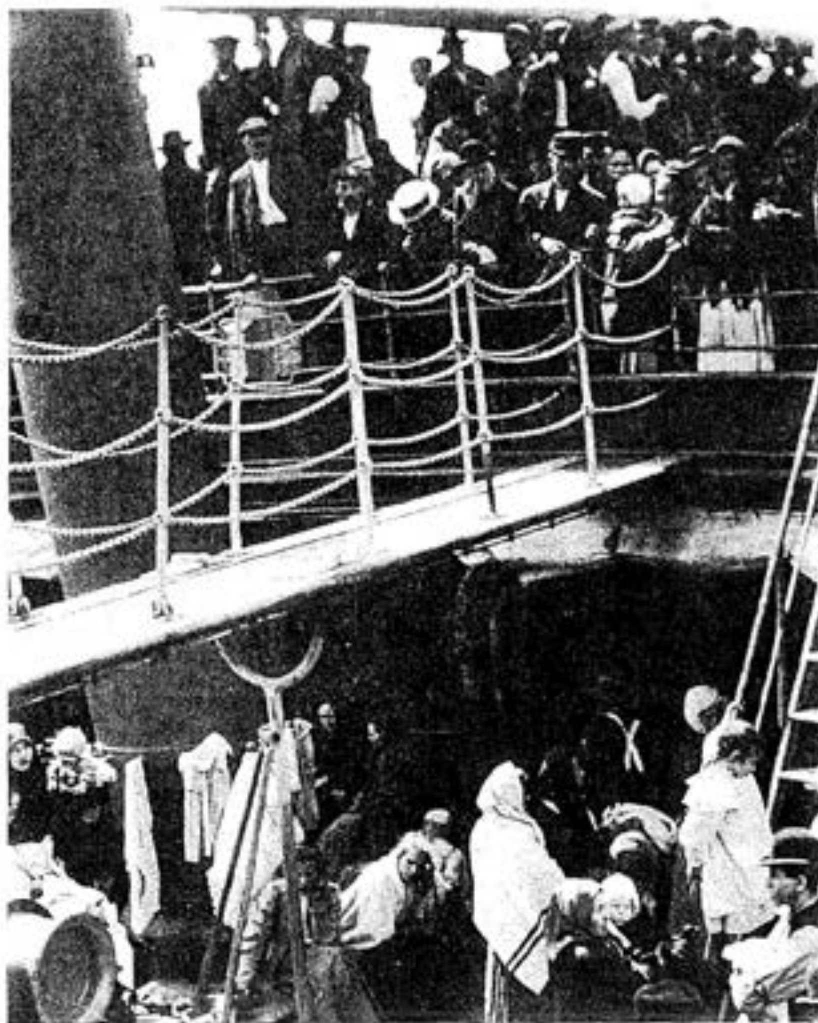


1204. Rober Doano. *Pogled sa strane.* 1953.
Želatinsko-srebrna emulzija

Kartije-Breson je majstor onoga što sam naziva „presudnim trenutkom". To za njega znači da trenutno prepoznaje vizuelnu organizaciju nekog događaja u njegovom najsnažnijem trenutku kad deluje na osećanja, kako bi otkrio njegov unutrašnji značaj, a ne samo zabeležio spoljašnji privid. Za razliku od ostalih pripadnika pariske škole, on se bilo gde u svetu oseća kao kod kuće i uvek saoseća s ljudima, tako da njegove fotografije snažno deluju na svakoga. One se odlikuju smislom za kompoziciju samu po sebi, a to je obeležje nasledio od apstraktne umetnosti. Posebno je opčinjen pokretom, u kom otkriva svu dinamiku futurizma i ironiju dadaizma.

Ključna u njegovom radu jeste upotreba prostora s ciljem da uspostavi sugestivne, pa nekad i zapanjujuće, odnose. Iako prikazuje stvarnost, Kartije-Breson je u srcu nadrealista, što i sam priznaje. Rezultati mogu biti uznemirujući, kao na slici *Meksiko*, 1934. (slika 1203). Izostavljanjem lica čoveka na slici autor nam ne dopušta da identifikujemo značenje gestova, ali mi ipak na njen naboj reagujemo s emocijama.

DOANO. Možda je samo ironija Robera Doanoa (1912–1994) ravna Kartije-Bresonovoj. Njegove teme su ljudske



1205. Alfred Stiglic. *Pod palubom.* 1907. Hloridni otisak, 11,1 x 9,2 cm.
Umetnički institut, Čikago
Kolekcija Alfreda Stiglica

slabosti koje raskrinkava s vrhunskim smislom za humor. Pogledajte čoveka u *Pogledu sa strane* (slika 1204) kako krišom baca pogled na poželjnu obnaženu figuru, dok njegova supruga raspravlja o ozbiljnoj slici koja se nalazi pred njima!

Stiglicova škola

STIGLIC. Utemeljivač moderne fotografije u Sjedinjenim Američkim Državama, Alfred Stiglic, imao je dominantan uticaj na nju tokom čitavog života (1864–1946). Od trenutka kad se povezao s fotosecesijom (vidi str. 776), bio je neumorni pobornik fotografije kao umetnosti, mada ju je definisao šire nego što su to činili ostali pripadnici pokreta. Svoje reči potkrepljivao je izdavanjem časopisa *Dela fotografskog aparata,* kao i podrškom drugim začetnicima američke fotografije, čija je dela izlagao u galerijama, posebno onoj prvoj, nazvanoj „291". Većina njegovih ranih radova pridržava se secesijskih konvencija, i fotografiju tretira kao pandan slikarstvu. Devedesetih godina, međutim, Stiglic je snimio neke ulične prizore koji su preteče njegovih zrelih radova.

Stiglicov klasični izraz jeste *Pod palubom* (slika 1205) iz 1907. godine, fotografija koju je snimio na putu u Evropu, a koju je i sam smatrao svojim najlepšim snimkom. Kao i *Poslednji pogled na Englesku* Forda Medoksa Brauna (vidi sliku 944), naslikana pola veka ranije, ona je uhvatila osećanja koja prate polazak na put, ali tako da je snimatelj prepustio figurama i kompoziciji da ispričaju priču. Most broda vizuelno deli prizor na dva dela, naglašavajući suprotnost između ljudi ispod palube (prostora gde su mesta najjeftinija) i posmatrača na gornjoj palubi. Iako fotografiji nedostaju snažno izražena osećanja koja smo uočili na Braunovoj slici, ona je podjednako dramatična, a ipak verna stvarnosti.

Jednostavnost ovog tipa „neposredne" fotografije zavarava, jer slika odražava osećanja koja su nadahnjivala Stiglica. Zato ona označava važnu etapu u njegovom razvoju i prekretnicu u istoriji fotografije. Njen značaj postaje jasan samo u poređenju s ranijim snimcima, kao što je Stajhenov *Roden* (vidi sliku 1018) i Risovo *Odmorište bandita* (vidi sliku 1012). *Pod palubom* je likovni iskaz koji je i nezavisan od slikarstva i oslobođen od društvenog komentara. To je bilo prvi put da dokumentarna fotografija u Americi dostigne nivo umetnosti.

Stiglicova neposredna fotografija čini temelj američke škole. Ironijom sudbine, Stiglic je, na Stajhenovu inicijativu, stao na čelo apstraktne umetnosti koja se suprotstavila



1206. Alfred Stiglic. *Ekvivalenti.* 1930.
Hloridni otisak. Umetnički institut, Čikago
Kolekcija Alfreda Stiglica

urbanom realizmu Grupe „kanta za smeće" (vidi str. 799), iako njihove slike na prvi pogled često i sadržajem i izgledom podsećaju na njegove snimke.

Vrhunac tog stava jesu njegovi *Ekvivalenti.* Godine 1922. Stiglic je počeo da snima oblake, da bi pokazao da njegova dela ne zavise ni od teme niti od ličnosti. Posebno lirski snimak oblaka iz 1930. godine (slika 1206) odgovara stanju duha koji nastoji da pronađe svoj puni izraz, a ne samo da opiše prizor s mesečinom. Proučavanje oblaka staro je koliko i sam romantizam, ali niko pre Stiglica nije od toga napravio važnu temu u fotografiji. Kao i u *Čarobnom kristalu* (vidi sliku 1017) Gertrude Kezebir, dočaravaju se nevidljive sile, koje *Ekvivalente* čine pandanom *Skici I za Kompoziciju VII* Kandinskog (vidi sliku 1030).

VESTON. Stiglicova koncepcija u *Ekvivalentima* otvorila je put „čistoj fotografiji" kao alternativi direktnoj fotografiji. Na čelu ovog novog pristupa bio je Edvard Veston (1886–1958), koji je bio pod snažnim uticajem Stiglica mada nije bio njegov štićenik. Dvadesetih godina sledio je dva odvojena puta, apstrakciju i realizam, a tridesetih godina stopio ih je u slike izvanredne po zamisli, a čudesne u detaljima.

Paprika (slika 1207) izvrstan je primer fotografije koja je sve drugo samo ne neposredan zapis o ovom, svakome poznatom, plodu. Kao i Stiglicovi *Ekvivalenti,* tako i Vestonovi snimci prikazuju trivijalne stvari u novom svetlu. Paprika je prikazana s natprirodnom oštrinom i tako blizu da izgleda veća nego u prirodi. (Vidi Primarne izvore br. 112, str. 947–948.) Zahvaljujući podrezanoj kompoziciji, upućeni smo na posmatranje oblika, kome dramatično osvetljenje otkriva



1207. Edvard Veston. *Paprika.* 1930.
Centar za kreativno snimanje, Tuson, Arizona

1208. Ansel Adams. *Izlazak meseca, Ernandez,* Nju Meksiko.1941. Želatinsko-srebrna grafika, 38,1 x 47 cm.
Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon fotografa

svaki pojedini prevoj. *Paprika* je čulna koliko i *Crni ljiljan III* Džordžije O'Kif (vidi sliku 1074), koji *Ekvivalentima* daje novi značaj. Ovde oblici namerno podsećaju na fotografije golog ženskog tela, u čemu je Veston takođe prednjačio.

ADAMS. Da bi postigao ravnotežu pojedinosti i dubine, Veston je radio uz najmanji mogući otvor blende, a njegov uspeh doveo je do osnivanja Grupe f/64 koja se koristila upravo tim najmanjim otvorima zaslona. Među osnivačima bio je i Ansel Adams (1902–1984), koji će ubrzo postati najveći američki snimatelj prirode. S pravom se smatra naslednikom Timotija O'Salivana (slika 927), jer njegovi pejzaži vode trag do američkog slikarstva i fotografije devetnaestog veka.

Adams je bio pedantan tehničar, počevši od kompozicije i ekspozicije do završne izrade. Njegovo s pravom čuveno delo *Izlazak meseca, Ernandez, Nju Meksiko* (slika 1208) plod je čiste slučajnosti koja ne može da se ponovi; to je primer savršenog stapanja neposrednog i ekvivalentnog snimka. Kao i u svim Adamsovim fotografijama, i tu nalazimo čitav raspon tonalnih nijansi – od sasvim bele do kao tuš crne. Sliku je omogućio niski oblak koji je prizor podelio na tri područja, tako da se čini kao da mesec lagano lebdi na ranom večernjem nebu.



1209. Margaret Bork-Vajt. *Brana u Fort Peku,* Montana. 1936. Preduzeće Tajm-Lajf



1210. Edvard Stajhen. *Greta Garbo*. 1928. (za časopis *Veniti Fer*). Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon fotografa

BORK-VAJT. Stiglic je bio među prvim snimateljima oblakodera, nove arhitekture koja je ovladala vedutama američkih gradova u razvoju. S druge strane podržavao je slikare perfekcioniste (vidi str. 804–805), koji su oko 1925. godine, nadahnuti futurizmom, počeli da slikaju gradsku i industrijsku arhitekturu. Nekolicina njih prihvatila se i fotografskog aparata. Tako su se slikarstvo i fotografija još jednom prisno povezali. Reagovali su na obnavljanje privrede posle Prvog svetskog rata, što je dovelo do neslućenog industrijskog razvoja na obe strane Atlantika. U doba velike krize koja će uslediti, industrijska fotografija začudo će se i dalje razvijati zahvaljujući masovnim izdanjima časopisa koji su zakoračili u značajno doba novinske fotografije, a ona je uključivala i reklamnu fotografiju. U Sjedinjenim Američkim Državama većina istaknutih fotografa bila je u službi vodećih časopisa i industrijskih korporacija.

Margaret Bork-Vajt (1904–1971) bila je prva žena fotograf koju je stalno zaposlio časopis *Fortjun,* a posle njega i *Lajf* izdavača Henrija Lusa. Njena fotografija brane Fort Pek u Montani za naslovnu stranu prvog broja *Lajfa,* koji se pojavio 23. novembra 1936. godine, klasičan je primer novog fotografskog novinarstva (slika 1209). Ta decenija bila je svedok ogromnih graditeljskih poduhvata, a Margaret Bork-Vajt je oštrim smislom za kompoziciju povukla vizuelno poređenje između brane i masivnih građevina starog Egipta (uporedi sa slikom 74), zamisao koja se pojavila već ranije na slici *Moj Egipat* Čarlsa Demuta iz 1927. godine. Osim arhitektonske snage, stubovima slični oblici na fotografiji ove snimateljke imaju i značajna vajarska i gotovo ljudska obeležja, jer podsećaju na statue ogromnih razmera na ulazu u neki hram. Ali za razliku od faraonske pasivne bezvremenosti, ovi „čuvari hramova" poseduju i živahnost apstraktnih monolita Henrija Mura (vidi sliku 1126). Margaret Bork-Vajt je obdarena retkom sposobnošću da sugeriše višeslojna značenja, što je ovu naslovnu stranu i njen propratni esej učinilo nezaobilaznim međašem fotografskog novinarstva.

STAJHEN. Razvoj časopisa podstakao je nagli razvoj modne i „glamur" fotografije koju je Edvard Stajhen, najpotpuniji američki snimatelj do danas, razvio u samostalnu umetnost.



1211. Vejn Miler. *Rođenje deteta.* Izložba „Porodica čoveka", 1955.

Stajhenov dar za portretisanje, koji uočavamo već u njegovom ranosecesijskom portretu Rodena (slika 1018), s *Gretom Garbo* (slika 1210) postao je vredan naslednik Nadarove *Sare Bernar* (vidi sliku 925). Mlada filmska glumica bezbroj puta se fotografisala, uprkos svojoj želji „da bude sama", ali nijedna od tih slika ne izražava tako dobro kao ova, magnetski lik i složenu ličnost koje uočavamo u njenim filmovima. Fotografija mnogo duguje apstraktnoj crno-beloj koncepciji koja se usredsređuje na njeno vrlo izražajno lice. Genijalna je, međutim, bila Stajhenova zamisao da Garbo ovije ruke oko glave, čime nagoveštava zagonetnost njene ličnosti.

MILER. Jedan od Stajhenovih doprinosa fotografiji bilo je organizovanje izložbe „Porodica čoveka", otvorene u Njujorku 1955. godine. Slika Vejna Milera koja prikazuje porođaj (1211), izložena na toj epohalnoj izložbi, jednim dramatičnim prizorom uhvatila je čudo postanka, rađanja života. Zapanjujućom otvorenošću dokumentuje nagli dolazak deteta u naš zajednički svet. Istovremeno, ruke koje se pružaju prema njemu da mu pomognu dirljiva su potvrda ljudskog postojanja.



1212. Džejms Van der Ze. *Kod kuće.* 1934. Vlasništvo Džejmsa Van der Zea

VAN DER ZE. O prirodi harlemske renesanse, koja je bila u zamahu dvadesetih godina (vidi str. 818), žestoko su raspravljali crni kritičari i u doba njenog trajanja. Mada su njena dostignuća u književnosti neosporna, fotografija Džejmsa Van der Zea (1886–1983) danas se smatra njenim najvećim doprinosom likovnoj umetnosti. Većina njegovih radova komercijalne je prirode i neujednačene vrednosti, ali ima veliki dokumentarni značaj, dok u svojim najboljim delima autor daje snažnu sliku svog doba. Van der Ze je imao razvijen smisao za mesto događaja kao odraz čovekovog osećanja za njegovo mesto u svetu, i time se koristio da izrazi prirodu i snove onoga ko mu pozira. Mada očigledno imitira pomodne fotografije belog društva, njegova slika supruge velečasnog Džordža Vilsona Bektona (slika 1212), snimljena dve godine nakon što je popularni sveštenik salemske metodističke crkve u Harlemu ubijen, pokazuje Van der Zeovu jedinstvenu sposobnost da izrazi ponos Afroamerikanaca u doba kad su njihovi snovi tek počeli da se ostvaruju.



1213. Albert Renger-Pač. *Grnčareve ruke.* 1925. Želatinsko-srebrna grafika, 29,8 x 38,2 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork. Poklon fotografa

Nemačka

Pokretom *Nova stvarnost* u Nemačkoj krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina (vidi sliku 815) fotografija je dostigla stepen tehničkog savršenstva koji još nije nadmašen. Podstaknuta izumom odličnih nemačkih fotografskih aparata kao i naglom ekspanzijom izdavaštva, ova nemačka verzija neposredne fotografije naglašavala je materijalnost u doba kad su mnogi drugi snimatelji okrenuli leđa stvarnom svetu. Na njihovim snimcima unutrašnja lepota stvari izbijala je na površinu jasnoćom oblika i konstrukcijom. Taj pristup bio je u skladu s pristupom Bauhausa, osim kad je bila reč o funkciji (vidi str. 876).

RENGER-PAČ. *Grnčareve ruke* (slika 1213) Alberta Renger-Pača (1897–1966), vodećeg predstavnika *Nove stvarnosti,* čudo je tehnike i zamisli koje namerno izbegava prikazivanje ikakvog ličnog stava svođenjem slike na apstrakciju; njen sadržaj nije ništa drugo do hladna prezentacija savršenstva i reda u svetu koji to savršenstvo pretpostavlja.

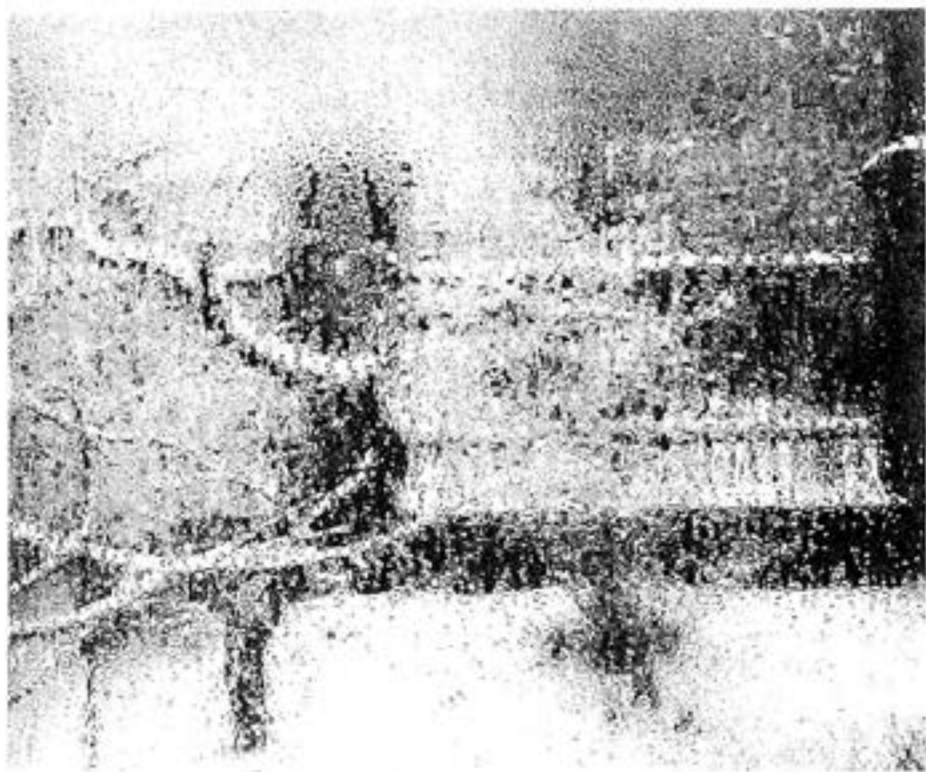
ZANDER. Primenjena na ljude umesto na stvari, *Nova stvarnost* davala je rezultate koji bi nas mogli razočarati. Avgust Zander (1876–1964), čije *Lice našeg vremena* objavljeno 1929. godine, skriva svoje namere pod naivno direktnom površinom. Šezdeset posto portreta u knjizi pruža poraznu sliku Nemačke u vreme rasta nacizma. Nacisti su kasnije knjigu i zabranili. Čovek na Zanderovoj slici *Poslastičar, Keln* (1214), koji je očigledno ponosan na svoj položaj, sušta je suprotnost plahoj figuri na slici Georga Grosa *Nemačka, zimska bajka* (vidi 1068). Uprkos čudnoj sličnosti, ovaj „dobri građanin" zaboravlja zlo koje je Gros tako živo prikazao. Iako snimak ne izražava nikakvu ličnu osudu, u kontekstu knjige odsustvo bilo kakve zabrinutosti ove figure snažno govori o razdoblju u celini.



1214. Avgust Zander. *Poslastičar, Keln.* 1928. Avgust Zander Arhiv/SK – Zadužbina Kultur, Keln, Nemačka

Čehoslovačka

SUDEK. Jozef Sudek (1896–1976) najraznovrsniji je fotograf svog vremena. Radovi ovog jednorukog čoveka (desnu ruku je izgubio u Prvom svetskom ratu, što mu je otežavalo snimanje)



1215. Jozef Sudek. *Pogled s prozora ateljea zimi.* 1954. Želatinsko-srebrna emulzija, 21,6 x 28,1 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Harijet i Noela Levina

uključuju gotovo celi raspon moderne fotografije do 1945. godine, osim novinske fotografije, koja beleži prolazne trenutke što je njemu bilo sporedno. Sudek je bio Atže Praga, grada koji mu je pružio glavne teme. Od slikarstva je naučio kako da ovlada osvetljenjem i u to je uneo vermerovsku poetičnost, a *Nova stvarnost* ga je poučila kako da obične predmete snima s poštovanjem koje im je pridavao Šarden. Kako je u srcu bio romantičar, trudio se da pronikne u tajni život prirode. Sudek je voleo da radi na istom zadatku godinama, pa je često navraćao na isto mesto da bi zabeležio promene i dokučio neko novo značenje. Bio je usamljenik koji je za vreme Drugog svetskog rata postao još povučeniji, jer je okupacijom Čehoslovačke njegovo kretanje postalo još skučenije. Najtipičniji snimci kasnijih godina iz njegovog su privatnog sveta, bilo da je to pretrpani atelje u kojem je živeo, ili njegov vrt, ili pak vrtovi drugih umetnika, pisaca i muzičara njegovih prijatelja. Grane drveća u snegu viđene s njegovog prozora (slika 1215) mogu se smatrati metaforom samog snimatelja. Za Sudeka su stabla izvorni simboli života koji su izdržali sve tegobe, kao što je i on preživeo svoju ličnu tragediju.

Herojsko doba fotografije

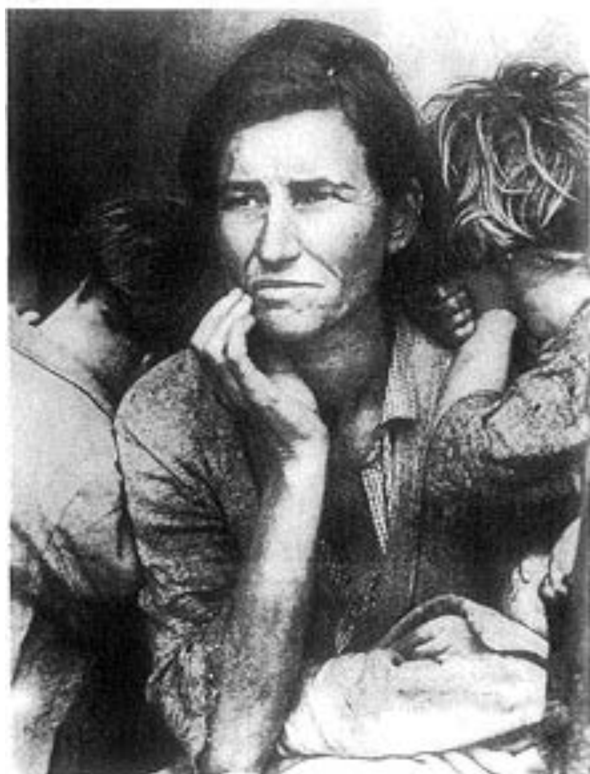
KAPA. Razdoblje između 1930. i 1945. godine može se nazvati herojskim razdobljem fotografije zbog značajne reakcije snimatelja na izazove vremena. Njihovu fizičku hrabrost ilustruje ratni reporter Robert Kapa (1913–1954), koji je dvadeset godina izveštavao o ratovima po čitavom svetu pre nego što je u Vijetnamu stradao od nagazne mine. Iako tehnički jedva da je dorastao, njegov snimak lojalističkog vojnika streljanog u Španskom građanskom ratu (1216) potpuno izražava jezu smrti u trenutku njenog dešavanja. Da ju je snimio neko drugi, bio bi to možda sasvim slučajan snimak, ali je ona potpuno tipična za Kapino snimanje iz neposredne blizine; bio je isto tako neustrašiv kao i snimatelj iz Američkog građanskog rata Metju Brejdi.

LANG. U tim teškim vremenima snimatelji su pokazali i moralnu snagu. Pod vođstvom Roja Strajkera, snimatelji Uprave za osiguranje poljoprivrednih poseda sastavili su opsežnu fotodokumentaciju o ruralnoj Americi u doba velike krize. Iako su kao snimatelji dali uravnotežen i objektivan pogled na stvari, mnogi od njih bili su i reformatori i u svojim delima odražavali su društvene probleme s kojima su se svakodnevno suočavali na terenu. Briga Doroteje Lang (1895–1965) za ljude i njihovo dostojanstvo učinila je od nje najbolju američku dokumentarnu snimateljku tog doba.

U logoru berača kikirikija u Najpomu u Kaliforniji, Doroteja Lang je otkrila 2.500 krajnje izgladnelih sezonskih radnika i u više navrata snimila mladu udovicu s decom, za koju se posle saznalo da se zove Florens Tompson; kad je u okviru novinske priče o teškom životu tih radnika objavljena slika *Majka sezonska radnica, Kalifornija* (slika 1217), vlada je uputila onamo hranu, a kasnije su otvoreni i prihvatni logori za pomoć sezonskim radnicima. Njena fotografija predstavlja svoje doba bolje nego što bi to učinio neki socijalrealista ili regionalista. Iako nedoterana i neobrezana, ta fotografija ima nezaboravnu neposrednost koju nema nijedan drugi medij.



1216. Robert Kapa. *Smrt lojalističkog vojnika.* Petog septembra 1936. godine



1217. Doroteja Lang. *Majka sezonska radnica, Kalifornija.* Februar 1936. Otisak sa želatinske ploče. Kongresna biblioteka, Vašington

Fantastična i apstraktna fotografija

„Bezličnost", taj nedostatak koji je sprečio mnoge kritičare da prihvate fotografiju, dvadesetih godina postala je vrlina. Upravo zato što nastaje na mehanički način, snimkom fotoaparatom, nekim likovnim umetnicima učinilo se da je fotografija savršen izraz modernog doba. Ta promena stava nije proistekla iz futurizma jer, protivno očekivanju, futuristi nikad nisu potpuno shvatili važnost kamere za modernu umetnost, uprkos uticaju koji je Mare izvršio na njihove slike (vidi str. 779). Novo gledanje na fotografiju došlo je uporedo s dadaističkim napadima na tradicionalnu umetnost.

Krajem Prvog svetskog rata dadaisti su „izmislili" fotomontažu i fotogram, mada su ti sasvim različiti postupci korišćeni već u ranoj etapi istorije fotografije. U službi antiumetnosti dadaisti su podjednako uspešno posegli za fantastičnom kao i za apstraktnom umetnošću, uprkos očiglednim suprotnostima između ta dva načina stvaranja.

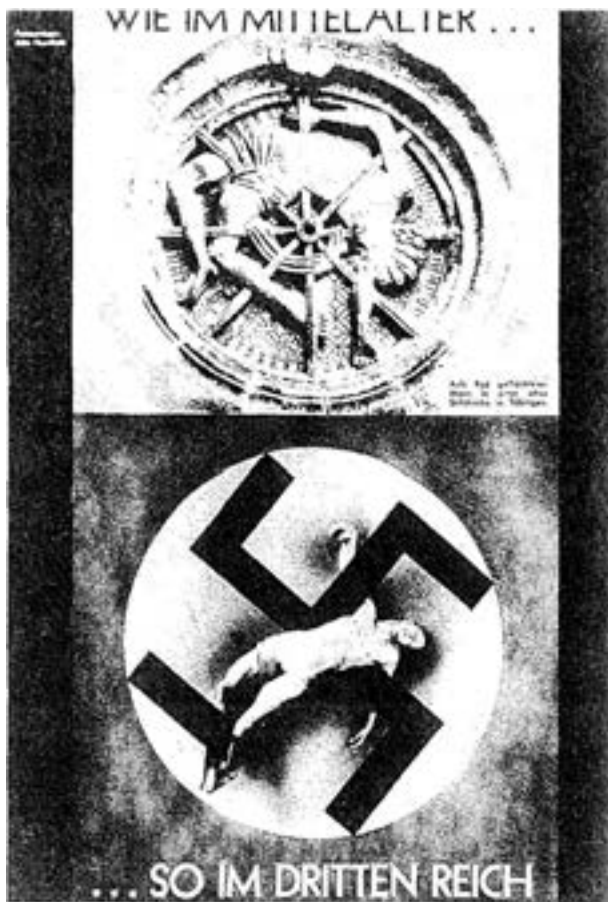
FOTOMONTAŽA. Fotomontaže su delovi snimaka izrezani i ponovo sastavljeni u nove slike. Negative kombinovane od raznih delova počeli su da izrađuju Rejlander i Robinson (vidi str. 775) svojim umetničkim snimcima, ali do sedamdesetih godina devetnaestog veka ti snimci već su se koristili u Francuskoj da bi se stvorile duhovite neverovatnosti koje su preteče dadaističkih fotomontaža. Kao i *1 čovek od cevi* (vidi sliku 1059) Maksa Ernsta (koji je, nimalo čudno, postao majstor tog žanra), dadaističke fotomontaže služe se tehnikama sintetičkog kubizma da bi izvrgle ruglu društvene i estetske konvencije.

Te maštovite parodije poništavaju svaki vizuelni iluzionizam, pa su zato u neposrednoj koliziji sa snimcima kojima se pomoću fotoaparata beleži i istražuje smisao stvarnosti. Dadaističke fotomontaže mogle bi se nazvati „gotovim slikama", prema Dišanovim redimejd predmetima. Kao i ostali kolaži, one su doslovno istrgnute iz masovne kulture, posle čega im je dato novo značenje. Mada se fotomontaže oslanjaju pretežno na zakone slučajnosti, nadrealisti su kasnije tvrdili da je to oblik automatskog rukopisa, zbog toga što odražava tok svesti.

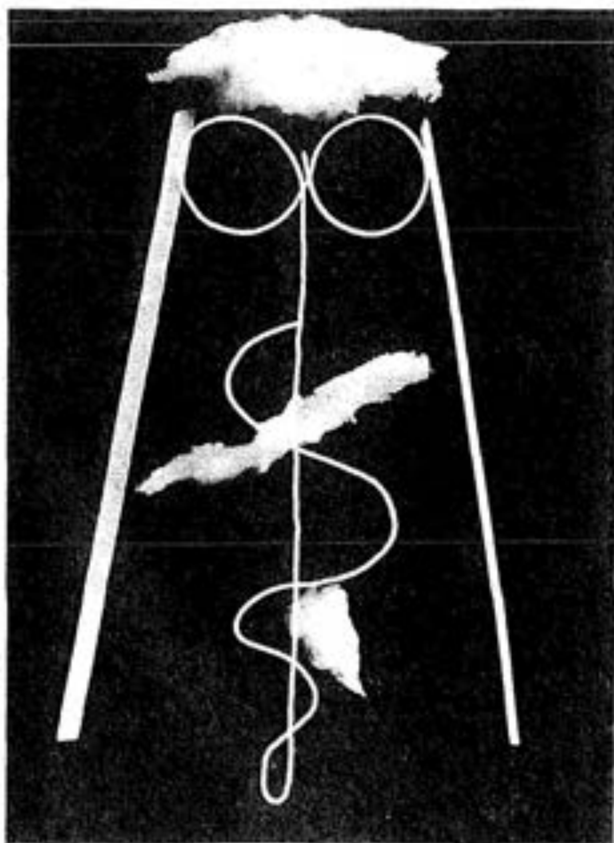
Na većinu nadrealističkih fotografa uticao je belgijski slikar Rene Magrit, koji svoje zapanjujuće fantazije (vidi sliku 1062) obrađuje metodom magičnog realizma, a on je suprotan automatskom rukopisu. Kako je Magritov likovni stil već bio krajnje naturalističan, on je aparatom samo eksperimentisao. Ipak je znatno uticao na fotografiju, jer se njegovi iluzionistički paradoksi mogu lako oponašati fotografijom, kao što je montaža *Usamljeni stanovnik velegrada* (slika 1218) Herberta Bajera,



1218. Herbert Bajer. *Usamljeni stanovnik velegrada.* 1932. Fotomontaža, 35,6 x 28 cm. Kolekcija umetnika (izdavačka prava)



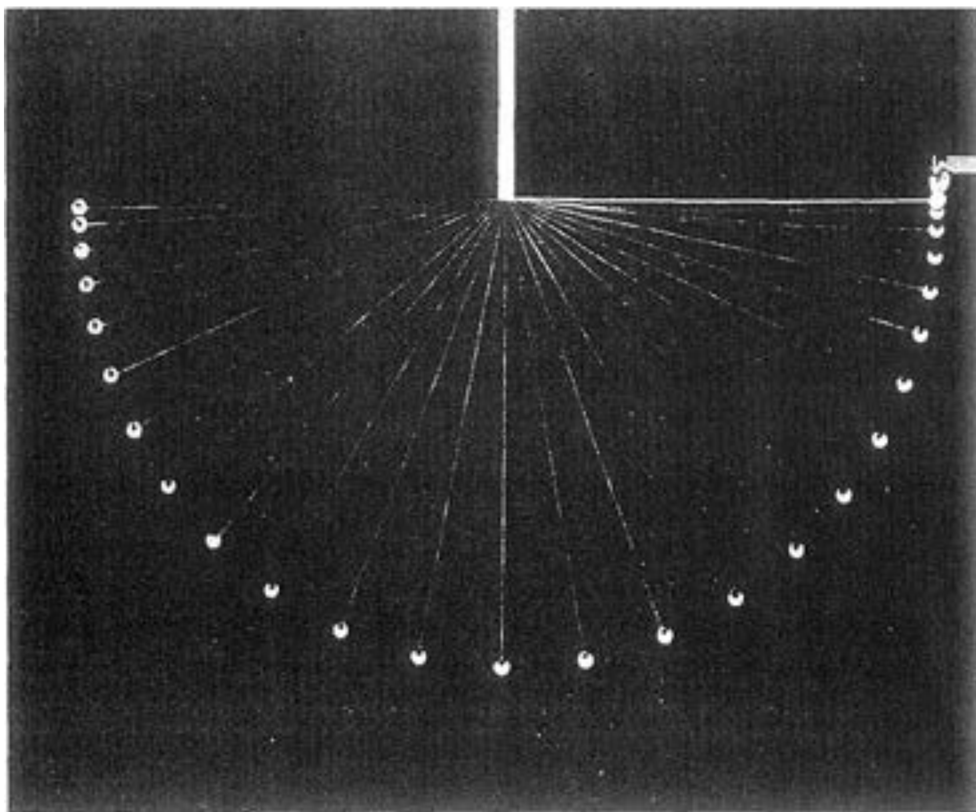
1219. Džon Hartfild. *Kako u srednjem veku tako i u Trećem Rajhu.* 1934. Plakat, fotomontaža. Umetnička akademija, Arhiv Džona Hartfilda, Berlin



1220. Man Rej. *Bez naslova.*(Rejograf). 1928. Želatinsko-srebrna emulzija, 39,4 x 29,5 cm. Muzej savremene umetnosti, Njujork
Poklon Džejmsa Trala Sobija



1221. Laslo Moholji-Nađ. *Bez naslova.* Fotogram, srebro-bromid, 49,5 x 40 cm. Umetnički institut, Čikago
Poklon Džordža Bankrofta 1968.



1222. Berenajsi Abot. *Preobražaj energije.* 1939–1958. Predusredjivošću Parasol štampe

koji je poreklom Nemac (1900–1985). Cilj ovih vizuelnih zagonetki jeste da se dovede u pitanje naša koncepcija stvarnosti i da se pokaže razmimoilaženje naše predstave o svetu i našeg iracionalnog shvatanja njegovog značenja.

PLAKATI. Fotomontaže su ubrzo našle mesto u brižljivo dizajniranim plakatima. U Nemačkoj su posteri postali mač s dve oštrice u političkoj propagandi, jer su ih podjednako koristili Hitlerove pristalice i neprijatelji. Najžučnije antinacističke komentare dao je Džon Hartfild (1891–1968), koji je promenio svoje nemačko prezime Hercfeld u englesko u znak protesta. Njegov zastrašujući plakat koji prikazuje žrtvu nacizma razapetu na svastiku (slika 1219) koristi se gotičkom predstavom čovečanstva kažnjenog zbog greha na kolu Božjeg suda. Očigledno da se Hartfild nije bojao pogrešnog tumačenja prvobitnog značenja svoje montaže, koja snažno emituje svoju novu poruku.

FOTOGRAMI. Fotogram nije slika, već trag – predmeti se postavljaju neposredno na fotografski papir i osvetljavaju. Ali ta tehnika nije bila nova. Foks Talbot (vidi str. 713–714) upotrebio ju je da napravi negative biljaka koje je nazvao „fotogeničnim crtežima". Dadaistički fotogrami, kao i njihove fotomontaže, imali su cilj da promene prirodne oblike, a ne da ih zabeleže, kao i da rad pojedinca zamene bezličnom tehnologijom. Kako su rezultati fotograma veoma nepredvidivi, njihova izrada još je veći rizik od fotomontaže.

Man Rej (1890–1976), Amerikanac koji je radio u Parizu, nije bio prvi koji je izrađivao fotograme, ali je njegovo ime najtešnje s njima povezano preko njegovih *rejografa.* Postupak je otkrio sasvim slučajno. Duhovito lice na slici 1220 nastalo je igrom slučaja kad je na fotopapir pobacao komadić kanapa, dva parčeta papira i nešto vate pa ih priljubio jedne uz druge pre nego što ih je snimio. Rezultat je slika nekog smešnog stvorenja koja pokazuje zaigranu i spontanu stranu dadaizma i nadrealizma, nasuprot Hartfildovoj tmurnoj satiri.

KONSTRUKTIVISTI. Budući da su ruski konstruktivisti imali prilično mehanicističku predstavu o društvu, ubrzo su počeli da slede dadaizam u korišćenju fotograma i fotomontaža kao sredstva spajanja industrije i umetnosti, iako u sasvim različite namene. Laslo Moholji-Nađ (1895–1946), Mađar koji je predavao na Bauhausu i na koga je konstruktivizam snažno uticao, spojio je najbolja obeležja oba pristupa. Uklonivši objektiv u izradi fotograma, on je od fotoaparata napravio produktivni instrument umesto reproduktivnog; fotografija je sad mogla da postane, barem u teoriji, tehnološko sredstvo za povećanje kreativnosti u masovnom obrazovanju.

Kao i mnogi drugi ruski umetnici dvadesetih godina, Moholji-Nađ je svetlost smatrao otelovljenjem dinamičke energije u prostoru. Efekti prožimanja i superponiranja formi u njegovim slikama očaravajući su (1221). Osećamo da smo preneti, vremenski i prostorno, na kraj svemira, gde umetnikova mašta postavlja igru kosmičkih snaga koje je stvorila vrhovna kosmička volja.

ABOT. Jedna od najvažnijih obrazovnih svrha radova Moholji-Nađa bila je da se na nov način proširi osećanje percepcije. Slični ciljevi već su bili postignuti snimanjem pomoću mikroskopa i teleskopa. Takve fotografije pomogle su da sagledamo ono beskrajno malo i beskrajno daleko. Između 1939. i 1958. godine Berenajsi Abot (1898–1991), učenica i pomoćnica Mana Reja, snimila je čudesne fotografije da bi pokazala zakone fizike (slika 1222). Poput Mareovih pokretnih fotografija pedeset godina pre toga (vidi slike 1020a, b), to su zapanjujuće slike, doslovno i vizuelno. Njihovo formalno savršenstvo čini ih estetski snažnim i naučno punovrednim, a vaspitno su se pokazale još uticajnijima od fotograma Moholji-Nađa.



1223. Aron Siskind. *Njujork 2.* 1951. Umetnikova kolekcija

FOTOGRAFIJA POSLE 1945. GODINE

Apstrakcija

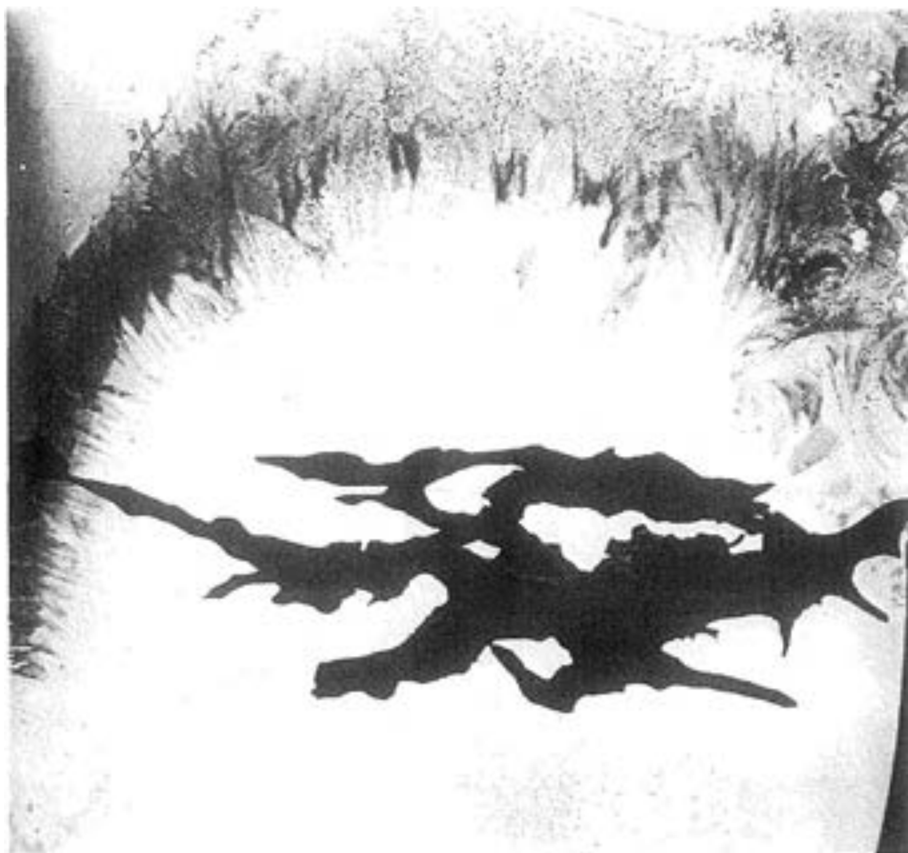
SISKIND. Posle Drugog svetskog rata fotografijom je gotovo dve decenije vladala apstrakcija, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama. Aron Siskind (1903–1991), prisni prijatelj slikara apstraktnog ekspresionizma, beležio je tragove raspadanja i otpatke modernog društva. Privučen tim pojedinostima, on je otkrio figure slične brojkama (slika 1223) koje su (kakva ironija!) slične ideogramima neke zaboravljene civilizacije koji nam više nisu razumljivi.

VAJT. Majnor Vajt (1908–1976) još više se približio duhu apstraktnog ekspresionizma. Bio je saradnik Adamsa i Vestona, a pod presudnim uticajem Stiglicove zamisli o *ekvivalentima.* Tokom svog najplodnijeg razdoblja, od sredine pedesetih do sredine šezdesetih godina, Vajt je razvio vrlo individualni stil, služeći se alhemijom mračne komore da bi stvarnost preobrazio u mističnu metaforu. Njegova slika *Obredna grana* (1224) evocira neku primarnu predstavu: nije toliko bitno što prikazuje koliko šta predstavlja, mada je smisao koji u njoj naslućujemo za nas neuhvatljiv.

Dokumentarna fotografija

SMIT. Neprestano beleženje nedaća, što nam omogućuje fotografija, čini od nje sredstvo izricanja snažnih ličnih stavova. V. Judžin Smit (1918–1978), prvi fotoreporter našeg doba, saosećajni je cinik koji ljudsku sudbinu komentariše s „razumnom strašću", kako to sam kaže. *Tomoko u kadi* (slika 1225), snimljena 1971. godine u japanskom ribarskom seocu Minamata, prikazuje dete žrtvu trovanja živom, u trenutku kad ga majka kupa. Slika je izuzetno dirljiva ne samo zbog teme već zbog Smitove obrade. Elementi slike duboko su usađeni u nas našim nasleđem: majka koja drži telo deteta podseća nas na nemačku gotičku *Pijetu* (vidi sliku 479), dok dramatično osvetljenje i živi realizam podsećaju na sliku jednog drugog mučenika koji sedi u kadi, a to je slika *Maraova smrt* (vidi 844) Žak-Luja Davida. Ali ono što je za nas najpotresnije, a sliku čini nezaboravnom, jeste beskrajna ljubav koju izražava majčin nežni izraz lica.

FRENK. Za nastanak novog oblika neposrednog fotografisanja u Sjedinjenim Američkim Državama zaslužan je jedan čovek, Robert Frenk (rođen 1924). Njegova knjiga *Amerikanci,* koju je pripremio putujući po toj zemlji 1955/1956. godine, a objavio 1959. godine, izazvala je senzaciju, jer je izražavala isti nemir i otuđenje kao i knjiga njegovog druga u lutanjima, bitničkog pesnika Džeka Keruaka *Na putu,* objavljena 1957. godine. Kao što nam govori i to prijateljstvo, reči koje su bremenite smislom, imaju važnu ulogu u Frenkovim fotografijama, kao što je to bila Demutova slika *I videh broj pet u zlatu* (1055). Uz sve to, Frenkovi društveni pogledi skrivaju se iza fasade naivne neutralnosti. Potreseni smo kad najzad otkrijemo namernu ironiju slike *Santa Fe, Nju Meksiko* (1226) – benzinske pumpe, koje podsećaju na pripadnike neke verske sekte što uzalud traže spas u religioznoj obnovi, „gledaju" prema natpisu SAVE koji dominira pustim pejzažom.



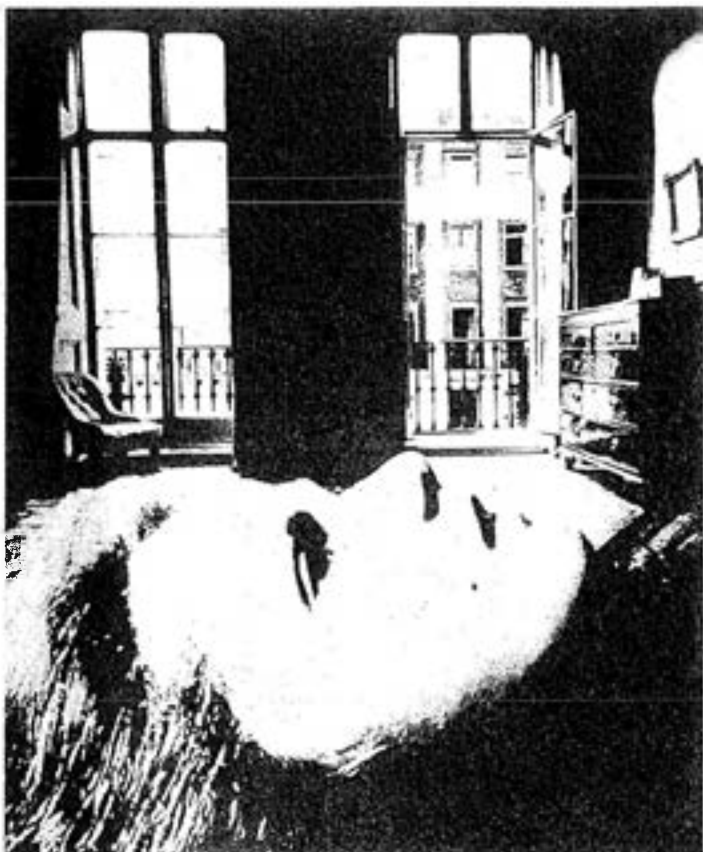
1224. Majnor Vajt. *Obredna grana.* 1958. Želatinsko-srebrna emulzija, 26,4 x 27 cm. Međunarodni muzej fotografije u kući Džordža Istmana, Ročester, Njujork



1225. V. Judžin Smit. *Tomoko u kadi.* Decembar 1971. Želatinsko-srebrna emulzija, Ajlin i V. Judžin Smit-Blek Star



1226. Robert Frenk. *Santa Fe, Nju Meksiko.* 1955/1956. Želatinsko-srebrna emulzija, Kolekcija galerije Pejs-Makgil, Njujork



1227. Bil Brant. *Dete Londona.* 1955.
Pravo objavljivanja gđa Noja Brant



1228. Džeri Uelsman. *Bez naslova.* Oko 1972.
Umetnikova kolekcija

Frenk, koji će se kasnije baviti filmom, Ovde prikazuje sliku američke kulture, koja je podjednako sterilna i turobna. Čak i duhovne vrednosti – kako nam govori – postaju besmislene u svetu vulgarnog materijalizma.



1229. Džoana Leonard. *Romantizam je u krajnjem slučaju poguban,* iz ciklusa „Snovi i noćne more". 1982. Folija (pozitiv) mestimično prekrivena kolažom, 24,8 x 23,5 cm. Kolekcija M. Nerija, Benisija, Kalifornija

Fantastika

Sredinom pedesetih godina fantastika se postepeno afirmisala s obe strane Atlantika. Snimatelji su najpre upotrebili fotoaparat za postizanje krajnjih vizuelnih efekata, primenjujući posebne objektive i filtere da bi promenili izgled snimljenog, ponekad i do neprepoznatljivosti. Ali od sedamdesetih godina počeli su da primenjuju uglavnom štamparske tehnike, a rezultati su često bili više nego zapanjujući.

BRANT. Prvi koji je tako manipulisao fotografijom bio je Bil Brant (1904–1983). Iako su ga smatrali najvažnijim engle-skim fotografom, on je u stvari rođen u Nemačkoj, a u Londonu se nastanio tek 1931. godine. Prilikom psihoanalize odlučio je da se posveti fotografiji, pa je neko vreme učio kod Mana Reja. Dosledno tome, ostao je nadrealista koji je manipulisao vizuelnom stvarnošću tražeći jednu dublju stvarnost punu zagonetki. Njegova dela dosledno su obeležena njegovim književnim, čak i scenskim mentalitetom, a nadahnjivao se i filmom da bi postigao određene efekte. Brantovi rani fotodokumentarni radovi često na scenu postavljaju njegova lična iskustva kao društvene komentare zasnovane na viktorijanskim modelima, a maštovite slike upućuju na izrazito romantičarsku imaginaciju. Pa ipak, određeno sumorno raspoloženje i teskoba osećaju se u njegovim pejzažima, portretima i nagim telima. *Dete Londona* (1227) prikazuje atmosferu koja vlada romanima sestara Bronte – Šarlota, Emili i En. Istovremeno to je klasična slika iz snova, prepuna uznemirujućih psiholoških aluzija. Prostorna razlomljenost dostojna De Kirika izražava nelagodu osobe koja je otuđena i od sebe i od sveta.

UELSMAN. Amerikanac Džeri Uelsman (rođen 1934), koji se poslednjih godina našao na čelu ovog pokreta, nadahnut je fotografijama Oskara Rejlandera nastalim istovremenim osvetljavanjem više negativa, kao i Stiglicovim *ekvivalentima.* Iako njegovo delo poseduje i određenu zaigranost, ono većinom i nesvesno izražava arhetipske slike koje izvlači iz dubine podsvesti. (Vidi Primarne izvore br. 113, str. 948.) Gola žena koja leži na zemlji na slici *Bez naslova* (1228) označava plodnost prirode na koju upućuje drvo života, dok je sama žena boginja zemlje. Fotografija istovremeno priča san u kojem se duša povlači u skrovište (slično materici) primarne prirode. Svaki pojedini deo snimka verna je reprodukcija prirode, ali neverovatan način kako su delovi međusobno složeni daje slici novu stvarnost.

Uelsman je svojevremeno bio u klasi Majnora Vajta, pa se njihovi snimci vizuelno ili izražajno bitno ne razlikuju kako bi se moglo očekivati. Osnovna razlika je u pristupu *ekvivalentima* kao sredstvu dostizanja unutrašnje poetske istine: Vajt, kao i Stiglic, prepoznaje svoje simbole u slikama iz prirode, dok Uelsman iz mašte crpi sopstvene simbole i stvara ih u mračnoj komori. Paradoksalno je zato da su upravo njegove slike, a ne *Obredna grana,* na prvi pogled prepoznatljive, ali ne dopuštaju da im se dokuči krajnji smisao, kao ni slike Renea Magrita (vidi sliku 1062), koji ga je nadahnjivao.



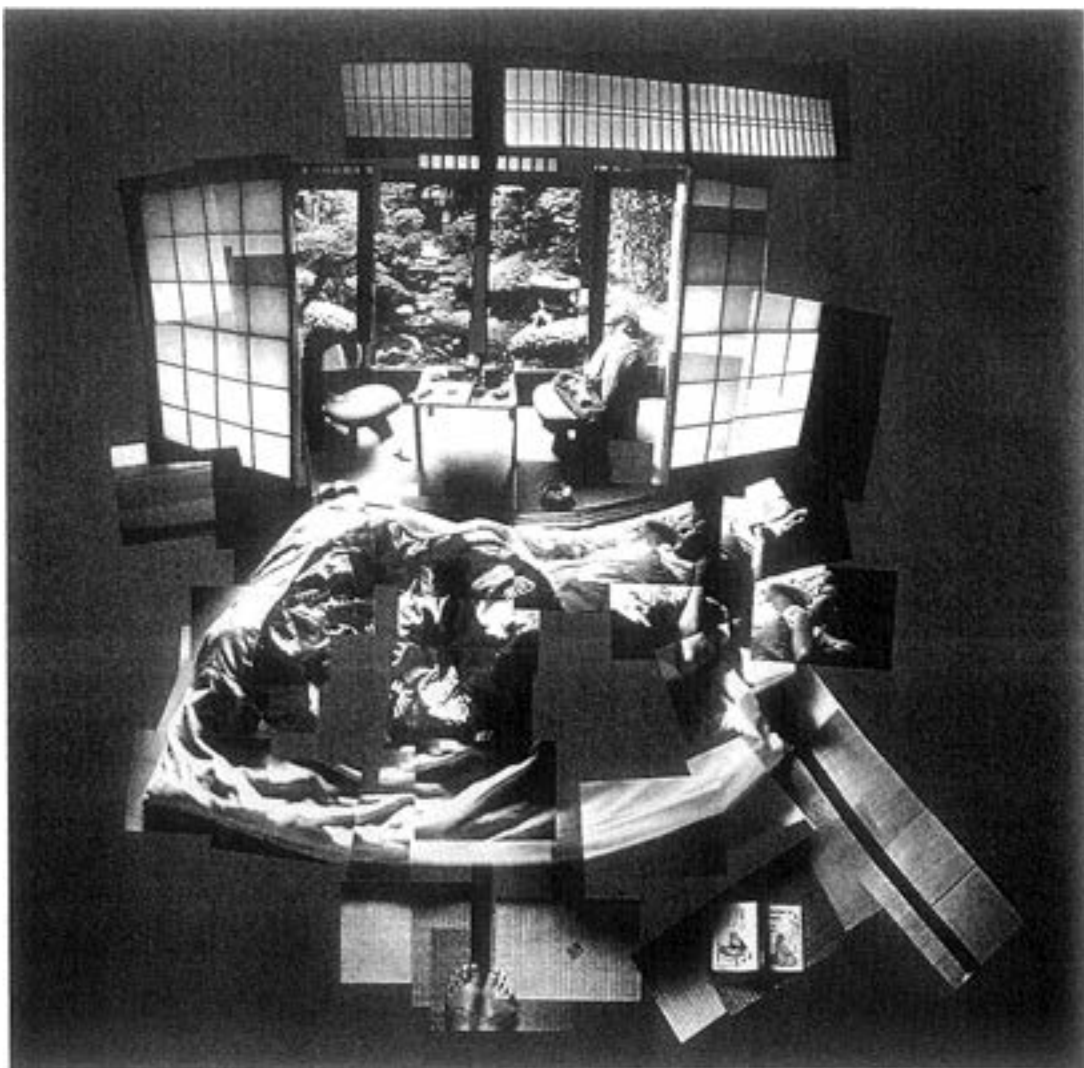
1230. David Vojnarovic. *Smrt u žitnom polju.* 1990. Srebrna kupka, 66 x 96,5 cm
Predusretljivošću galerije P.P.O.V, Njujork

LEONARD. Savremeni fotografi često su pribegavali fantastici kao autobiografskom izrazu. I slika kao i njen naziv – *Romantizam je u krajnjem slučaju poguban* (1229) – Džoane Leonard (rođene 1940) upućuje na lični smisao – slika je nastala u trenutku raspada njenog braka. Na njoj prepoznajemo uznemirujuću viziju izmučene erotičnosti Fislijevog *Košmara* (vidi sliku 884). Jasnoća prikaza pretvara utvaru na prozoru u pravo i zastrašujuće otelovljenje očaja. Nije to romantičarski vitez u sjajnom oklopu, nego mračni kosač, čijeg prethodnika nalazimo u Direrovom drvorezu *Četiri jahača apokalipse* (vidi sliku 700).

VOJNAROVIC. Još je potresnija *Smrt u žitnom polju* (slika 1230) Davida Vojnarovica (1954–1992). Obdaren naglašeno bizarnom maštom, bio je opsednut jezivim, i to se provlači kroz sva njegova dela. U vreme kad je snimio ovu fotografiju Vojnarovic je već bio oboleo od side, koja će ga dve godine kasnije pokositi. Među brojnim slikama koje su slikari i fotografi posvetili sidi nijedna tako potpuno ne izražava svu strahotu te bolesti. Sablasni kostim koji je napravio sam Vojnarovic dočarava strašnog demona smrti iz obreda nekog primitivnog plemena, što kao nekom čarolijom izlazi iz prirode. Kao i u Munkovom *Kriku* (slika 989), i ovde je izraz bezumnog straha toliko snažan da podiže lično stradanje na univerzalni nivo. *Smrt u žitnom polju* služi kao nezaboravan podsetnik da će, kao i u svetu umetnosti, ubrzo i svi ostali zbog side pretrpeti gubitak dragog prijatelja ili saradnika.

Slikari i fotografi

HOKNI. Najnoviji dokaz sposobnosti fotografije da proširi mogućnosti naše vidne percepcije došao je, kako se moglo i očekivati, od samih slikara. Fotografski kolaži, koje engleski slikar Dejvid Hokni (rođen 1937) radi od 1982. godine, na-



1231. Dejvid Hokni. *Gregori gleda kako pada sneg, Kjoto, 21. februara 1983.* 1983.
Fotografski kolaž, 110,5 x 118 cm. Umetnikova kolekcija

dilaze tradicionalna ograničenja koja nameće jedinstvo slike, određene vremenom i prostorom, te otkriva i pokušava da nam prikaže kako mi obično vidimo stvari. Na slici *Gregori gleda kako pada sneg, Kjoto, 21. februara 1983.* (slika 1231) svaka sličica odgovara malom pokretu oka, i sadrži vizuelni podatak koji treba odložiti u pamćenje da bi mozak mogao da ga sintetizuje. Budući da mi prerađujemo samo osnovne vizuelne informacije, postoje rupe u matrici slike, koja prema krajevima biva sve fragmentarnija, iako gledalac ne gubi na oštrini vidnog doživljaja. Konačni oblik kolaža jeste remek-delo plana. Kako ide prema nama prizor kao da se na zanimljiv način povija. Ovaj rast i opadanje posledica su optičkih zakona. Prostor i vreme nisu percipirani linearno, nego su fluidni. I najzad, uključivši sopstvene noge kao oslonac za utvrđivanje našeg položaja, Hokni nam pomaže da shvatimo da je ono što vidimo manje rezultat spoljnog gledanja, a više egocentrični čin koji definiše vizuelni i psihološki odnos gledalaca prema svetu koji ga okružuje. Slika je i izražajna i bogata. Hokni je nekoliko puta snimio prijatelja kako bi nam omogućio da naslutimo njegove reakcije na spokojni pejzaž s druge strane vrata.

Hoknijev pristup ima oslonac u istoriji modernog slikarstva, jer umetnik pokazuje da je svestan postojanja ranije umetnosti. On povezuje Pikasove prizore razlomljene u fasete (vidi sliku 1034) i Dišanov sled radnji (vidi sliku 1044) s dinamičnom energijom Ljubov Popove (vidi sliku 1039). *Gregori gleda kako pada sneg* izrazito je savremeno delo, jer uključuje čarobne efekte fotorealizma kao i iluzionističke mogućnosti op-arta. Hokni je počeo da istražuje daljnje mogućnosti koje se skrivaju u ovakvim fotokolažima, kao što je, na primer, neprekinuta naracija. Doći će, bez sumnje, i do novih otkrića. Među njima je i mogućnost da se predmet ili prizor pokažu istovremeno iz raznih uglova posmatranja i da ih tako prvi put potpuno sagledamo.

OSMO POGLAVLJE



POSTMODERNIZAM

Na početku četvrtog poglavlja raspravljali smo o modernizmu. Sasvim je u redu da sada završimo njegovom suprotnošću – postmodernizmom. Živimo u postmoderno doba. Kako to objasniti ako reč „moderno" označava upravo ono što je sada? Sama reč upućuje na čudnovatu prirodu tendencije koja teži apsurdnom. Da bismo razrešili tu protivrečnost, moramo reč „moderan" shvatiti u dvostrukom značenju: u značenju modernosti i u značenju modernizma. Postmodernizam je istisnuo i zamenio modernizam ali, kako ćemo videti, on se i suprotstavio redu stvari koji sada postoji u svetu i vrednostima koje je taj red stvorio.

Šta je onda postmodernizam i kad je počeo? Nije čudno što kritičari ne mogu da se slože u tim pitanjima, ako se uzme u obzir da je reč o novoj pojavi. Opšte obeležje postmodernizma jeste trajni skepticizam koji odbacuje modernizam kao ideal tipičan za kulturu dvadesetog veka kakvu poznajemo. Dovodeći u pitanje tradiciju, postmodernizam odlučno odbija da nametne svoj smisao ili da ponudi svoju alternativu. On predstavlja generaciju koja svesno ne želi da traži sopstveni identitet. Zato on ne može da bude suvisli pokret nego samo labav skup tendencija, koje ipak, na kraju, odražavaju novu senzibilnost. Svaka zemlja ima donekle različit pogled na stvari i različitu terminologiju; ali sve one ipak mogu potpasti pod rubriku postmodernizma. Zato se moramo pomiriti sa složenom slikom. Iako je ona uveliko posledica nužnosti, ipak će nam pružiti opštu predstavu o specifičnim obeležjima postmodernizma. I naše razmatranje postmoderne umetnosti upućuje u određenom smeru, jer izdvaja reprezentativne primere, makar i uz cenu da izostavi mnogo toga što je jednako zanimljivo.

Naš svet nalazi se u prelaznom razdoblju, kao što nam govori i reč *post*, koja nam, međutim, ne kaže kuda idemo. Mada je reč „postmoderan" krajem četrdesetih godina iskovao jedan istoričar kako bi označio kraj civilizacijskog razdoblja koje je počelo renesansom, od sredine šezdesetih godina koriste ga uglavnom književni kritičari, što samo po sebi kazuje mnogo. I zaista, prve znakove uočavamo već u to doba, ali kad pogledamo unazad, izgleda da je mogla biti u pitanju jednostavno zakasnela etapa modernizma, a ne odlučni raskid s glavnim pravcem dvadesetog veka.

Koja je razlika među njima? Postmodernizam je čedo postindustrijskog društva, koje se velikom brzinom pretvara u informatičko (tzv. „treći talas"). Prema tom stanovištu, političke, privredne i društvene strukture (koje su od Drugog svetskog rata vladale zapadnim svetom) ili se menjaju, ili bivaju napadnute iznutra ili se pak sasvim raspadaju, a značajno je da se to događa istovremeno s propašću komunizma u Istočnoj Evropi. Ovo rastakanje na društvenom planu ima kao posledicu odgovarajuću duhovnu krizu, koja je odraz zbrke u životu ljudi. Postmodernizam je rezultat razočaranja i otuđenja koje je pogodilo srednju društvenu klasu. Istovremeno je građanska kultura iscrpla svoje mogućnosti time što je u sebe usisala i svog nekadašnjeg suparnika, avangardu. Zanimljivo je da je avangarda okončala svoju misiju upravo time što je u njoj uspela. Pedesetih godina dvadesetog veka mediji su doprineli da avangarda dobije takvu popularnost da ju je srednja klasa prihvatila, pa je i sama počela žudeti za neprestanim promenama u ime samih promena. U narednoj deceniji modernizam su već prihvatile i velike industrijske kompanije i to ne samo u arhitekturi nego i u slikarstvu i skulpturi, tako da se on sveo na „kapitalistički" način izražavanja.

Postmodernizam slavi smrt modernizma, koji smatra ne samo drskim zbog pretenzija na univerzalnost nego i odgovornim za zla savremene civilizacije. Demokratija zasnovana na prosvetiteljskim vrednostima sad se smatra ugnjetavačkom silom koja širi prevlast Zapada po čitavom svetu. Zajedno s većinom ranijih avangardnih pokreta (uključujući i egzistencijalizam) postmodernizam se suprotstavlja humanizmu jer ga smatra malograđanskim. Napušta se *ratio* s njegovom misaonom hijerarhijom, da bi se ljudi oslobodili uvreženog poretka stvari. To otvara put netradicionalnim pristupima, naročito onima koji dolaze iz Trećeg sveta, a naglašava osećanja, intuiciju, maštu, kontemplaciju, misticizam, pa i magiju. Ni nauka nije bolja od drugih sistema jer ne uspeva da reši sadašnje probleme. A kako se naučna stvarnost ne uklapa u ljudsko iskustvo, ona je u svakodnevnom životu neupotrebljiva.

Istina se odbacuje jer nije ni moguća ni poželjna, a njeni je autori koriste da bi povećali svoju moć. Jedino što se nudi jesu subjektivna i međusobno konfliktna tumačenja, a ona slobodno variraju već prema kontekstu. Budući da nijedan vrednosni sistem nije valjaniji od drugih, sve postaje relativno. Ne oslanjajući se ni na kakve tradicionalne smernice, postmodernista besciljno pluta po moru bez smisla, lišen osećanja stvarnosti. Ako svet i ima

ikakvog smisla, onda se on pronalazi na lokalnom nivou, na kojem male dimenzije omogućuju razumevanje u ljudskom smislu.

Jedino bekstvo od života u kojem ništa nema pravu unutrašnju vrednost jeste, s jedne strane, dokolica i hedonizam, a s druge duhovnost. Potonje se ne doživljava kao izbor, jer svaka religija nameće svoj autoritet i samodisciplinu; zato su prihvatljivi samo krajnji oblici misticizma koji se otimaju svakoj racionalnoj kontroli. Zato je ljudima postmoderne suđeno da postanu samoljubivi lovci na uživanja bez snažnog identiteta, svrhe i predanosti bilo čemu. Priznavši da su cinični i amoralni, oni žive za sadašnji trenutak, neopterećeni brigom za važnije probleme koji su već u načelu nerešivi. Te crte, međutim, ne smatraju se porocima nego vrlinama, jer garantuju postmodernistima prilagodljiv pristup životu koji će im dopustiti pronalaženje novih oblika življenja bez stege i autoriteta.

U vrlom novom svetu postmodernizma, pojedinac nije čvrsto usađen u vreme i prostor. I jedno i drugo zastarelo je u životu kao i u nauci, jer premašuje normalno ljudsko shvatanje i zasniva se na pretpostavkama koje su podložne sumnji. Tradicionalne definicije vremena i prostora počivaju na misaonim hijerarhijama koje služe ciljevima kolonijalizma, ali novi „natprostor" koji je stvorila globalna komunikacija ne daje nam mogućnost da se smestimo unutar ranije utvrđenih granica.

Kao što su vreme i prostor izgubili svaki smisao, tako ga je izgubila i istorija. Gledanje na napredak ostvaren u istoriji bilo je takođe povezano s vodećim centrima moći kapitalističkog sistema i koristilo se kao sredstvo ugnjetavanja Trećeg sveta. I samo njihovo obećanje vara – ako linearna logika u suštini nije valjana, onda ne može biti ni linearne istorije. A kako su konvencionalno znanje i strukture sumnjivi, ništa ne možemo naučiti od istorije, pa njene „činjenice" nisu ni zanimljive.

Postmodernizam, naravno, ne pokušava da da nove odgovore koji bi zamenili stare postavke koje je uništio. Umesto toga on nudi pluralizam u ime multikulturalne raznolikosti. Pluralizam neminovno vodi ka eklekticizmu, s kojim ga je praktično moguće zameniti, jer je svaka estetika podjednako prihvatljiva. Ne samo što su one u funkciji jedna druge nego postaju svrha same sebi.

Zbog istog razloga postmodernizam ne pokušava da popravi svet. U svom odlučnom antimodernizmu on je i društveno i politički ambivalentan u najboljem smislu, a kontradiktoran u najgorem. Načelo koje ga vodi jeste anarhizam. Pa iako je nenadmašno slobodouman u svojim mogućnostima – pogledajmo nastanak „političke ispravnosti" u Sjedinjenim Američkim Državama – za marksiste je to samo poslednja, dekadentna etapa kapitalizma, dok po mišljenju konzervativaca napada tradicionalne vrednosti. Ukoliko uopšte nudi alternativu, postmodernizam će proglasiti svaku novu doktrinu nadmoćnom onoj koju nastoji da istisne. Radikalna politika postaje igra koja je sama sebi svrha. Konačno, postmodernizam je u suštini kulturna delatnost koju podstiče intelektualna teorija, a ne politički ciljevi kojima nije nimalo primeren.

Postmodernizam ima sve tipične karakteristike samozvane avangarde, uprkos činjenici što žestoko opovrgava svaku vezu s tim. Odlučno suprotstavljanje modernom čini ga najnovijim protivnikom uvreženog autoriteta, koji svim silama nastoji da zbaci. Kao i svaka avangarda, i postmodernizam je „degenerisan" pokret koji raspiruje atmosferu krize kako bi se održao i opravdao. Po svojim obeležjima najbliži je dadaizmu i nadrealizmu, ali mu nedostaje njihova reska histerija. Njegov antielitizam još je jedan način napada na kulturne zasade koje želi sam da odmeni. Relativizam i anarhizam postmodernizma imaju naglašeno razorne namere. Njihov nihilizam odraz je skepticizma koji preovladava krajem dvadesetog veka, kad se smatra da je malo toga što ima neki smisao ili vrednost.

Postmodernizam kao da sledi uverenje Edgara Alana Poa:

Sve što vidimo ili se čini da jesmo
Samo san je unutar drugog sna.

Takav stav nužno stvara probleme. Kad ga ispitamo, shvatamo da je postmodernističko odbacivanje stvarnosti tek filozofska konstrukcija, kao što je njegovo odbacivanje istine apriorni vrednosni sud. Čak i ako ustanovimo da je sve u stvari nesaznatljivo, stvarnost se može pojmiti u funkcionalnom smislu; inače ljudi ne bi mogli opstati. Zato je postmodernizam uporediv s nekim višim razumevanjem za kojim žude mistici kojima racionalna tumačenja nisu dovoljna.

Budući da poseduje toliko značenja, sam naziv postmodernizam postaje besmislen jer postavlja dvostruku zamku (u čemu inače uživa). U stvari čitav postmodernizam prepun je suprotnosti. Ali ako ništa nije postojano, onda vrednosti za koje se ponekad zalaže – feminizam, pluralizam i slične – takođe mora da su ništavne. Sagledan u tom svetlu, postmodernizam je sterilna filozofija koja odražava nesposobnost inteligencije da deluje,

Najzad, postmodernizam ne može izbeći one iste zakone istorije koje po sopstvenim izjavama negira. Kao parodija modernizma, on ima sličnosti (i zajedničke korene) s avangardom kakva je bila pre stotinu godina. Istu „dekadenciju" i nihilizam možemo naći na kraju devetnaestog veka u simbolističkom pokretu s njegovom apokaliptičnom vizijom očaja. Kao i pluralizam, tako je i Gogenova potraga za duhovnim upozorila na nadmoć „alternativnog" sistema znanja i afirmisala verovanje u magično, a to je podržavala i većina simbolista. Uopšte uzev, modernizam prihvata sve razorne vrednosti kao i nemački filozof Fridrih Niče koji je bio jedan od glavnih izvora avangarde. Mada ne nudi ništa u zamenu, ljudi će bez sumnje smisliti nov sistem da bi zamenili onaj stari koji postmodernizam nastoji da zbaci.

SEMIOTIKA I DEKONSTRUKCIJA. Informatičko doba opsednuto je smislom – ili nedostatkom smisla. Poput intelektualnih disciplina, gotovo sve grane kulture opčinjene su semiotikom – proučavanjem znakova – poznatom i pod nazivom semiologija (mada se ponekad među njima pravi razlika). A ima i razloga za to, jer je semiotika deo filozofije, lingvistike, sociologije, antropologije, komunikacija, psihologije, umetnosti, književnosti, filma: svih sfera ljudskih težnji koje uključuju simbole. (Postoje i druge vrste simbola koji su takođe predmet semiotike.) Semiotiku iznutra razara dekonstrukcija, koja predstavlja najjaču snagu koju je do sada iznedrio postmodernizam. Kao što i samo ime govori, dekonstrukcija je razorna, a ne konstruktivna. Ona kida tekst na komade, upotrebljava ga protiv njega samog dok se on konačno ne fragmentira („dekonstruiše"). Za one koje dublje zanima ovaj problem dali

smo u Dodatku na kraju ovog poglavlja kratak pregled. Za naš cilj nisu bitne teorije, koliko god bile zanimljive, nego njihov uticaj na umetnost.

POSTMODERNA UMETNOST

Mi smo, na neki način, novi viktorijanci. Pre stotinu godina impresionizam je prolazio kroz sličnu krizu, a iz nje se rodio postimpresionizam, pravac koji će vladati sledećih dvadeset godina. Iza razrađene retorike postmodernizma sagledavamo lukavo razvrstavanje prošlosti, a i odlučan raskid s njom, što će dopustiti da se pojave nove mogućnosti. Dobivši bogato nasleđe, umetnici su se suočili s raznim mogućnostima. Glavna obeležja nove umetnosti jesu totalni eklekticizam i zapanjujuća mešavina stilova. Posmatrani zajedno, oni predočavaju čitav mozaik našeg vremena. Drugi pokazatelj ovih tokova jeste ponovna pojava mnogih tradicionalnih evropskih i provincijskih američkih umetničkih centara na geografskoj karti.

Umetnost posle osamdesete nazvana je postmodernom, iako se ona čitava ne može smestiti pod isti krov. Udeo likovnih umetnosti u postmodernoj pustolovini uveliko se razlikuje, s tim što je bilo i neočekivanih iznenađenja. Na primer, tradicionalni mediji poput slikarstva i skulpture imali su samo sporednu ulogu. Glavni razlog tome je to što se i slikarstvo i skulptura poistovećuju s modernističkom tradicijom; a to znači da su obeleženi kao instrumenti vladajuće klase. S druge strane, netradicionalni oblici, poput instalacija i fotografije, dolaze u prvi plan i često su ispolitizovani.

Temelje postmoderne umetnosti možemo povezati s konceptualizmom, koji je predvodio u napadima na modernizam (vidi str. 869–870). Postoji u stvari mišljenje da se počeci postmodernizma poklapaju sa usponom konceptualizma sredinom šezdesetih godina. Oni su, međutim, plod dveju različitih generacija. Konceptualizam, nadalje, izvire iz dadaizma, koji još od početka dvadesetog veka nudi „antimodernu" alternativu. U kontekstu šezdesetih godina to je deo stalnog dijaloga u koji će se uključiti i pop-art. Datum je, dakle, preran za nastanak pojave koja će nositi izrazita obeležja kraja dvadesetog veka.

I instalacije i performans takođe su već neko vreme prisutni. Ono što se sigurno promenilo jeste sadržaj tih umetničkih formi, ali to je samo deo pomaka u gledištima na širem planu. Kad pogledamo unazad, rani konceptualizam sa svojom usredsređenošću isključivo na umetnička pitanja deluje gotovo nedužno. Nasuprot njemu, postmodernisti napadaju modernu umetnost u okviru šire ofanzive protiv savremenog društva. Oni su znatno usredsređeniji na probleme nego njihovi prethodnici, a njihov rad dodiruje mnogo širi spektar pitanja nego ikad pre. Iz svih tih novijih previranja iskristalisao se novi pravac u umetnosti, tako barem izgleda. Glavna manifestacija postmodernizma jeste prisvajanje ranijih stilova bilo oponašanjem bilo preuzimanjem posebnih motiva ili čak čitavih slika. Umetnici su, doduše, uvek zajmili od prošlosti, ali retko je to bilo tako sistematično kao sada. Takve krađe gotovo su uvek znak produbljavanja društvene krize koja preti slomom. (I u masovnoj kulturi događaju se slične stvari stalnim obnavljanjima ranijih stilova.) Budući da nije povezan ni s jednim stilom, postmodernizam slobodno prihvata ranije stilske figure, ali im i suštinski menja smisao postavljajući ih u novi kontekst. Važnost koja se tradicionalno pridavala umetniku i predmetu umetnosti u takvom pristupu je umanjena, a sadržaj i postupci dobijaju primat nad estetikom. Jedna od glavnih karakteristika postmodernizma jeste mešanje umetničkih medija. Nema više jasne razlike između slikarstva, skulpture i fotografije, pa to razlikovanje zadržavamo samo zato što je praktično.

Iako postmodernizam ima svoju antiintelektualnu stranu, ipak su njegove pristalice zainteresovane za teorije. Dosledno tome, umetnost (a s njom i istorija umetnosti) zavisi od teorije. Ipak, uprkos sve opsežnijem korpusu napisa i kritika, ona zaostaje za književnošću i poezijom kad je reč o razvijanju postmodernističkog pristupa. U poređenju s jezikom, teorije vizuelnih umetnosti tradicionalno su slabije u stvaranju teorija. Možda su se u poslednje vreme više usmerile na verbalno izražavanje, pokušavajući da drže korak s drugim disciplinama.

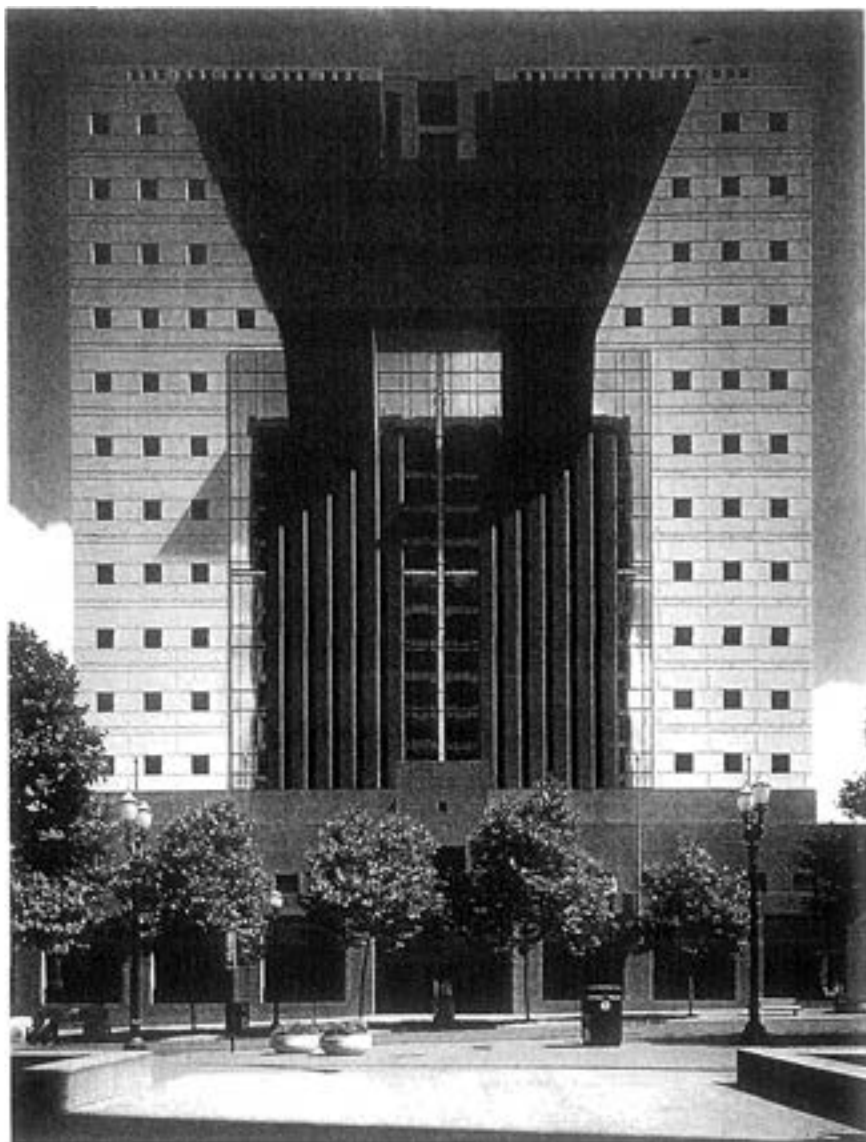
Postmodernizam je nesumnjivo neobično zanimljiva pojava. No i on ima svoju Ahilovu petu: proizveo je malo umetnosti koja bi bila vredna spomena – ona je samo „specifična" za naše doba. Ali upravo zbog toga zaslužuje naše interesovanje. Shvatljivo je da je najrazornija kritika postmodernizma došla od apostola modernizma, Šarla Bodlera: „Eklekticizam se u svim razdobljima i na svim prostorima smatrao nadmoćnijim od prošlih učenja, jer došavši na scenu poslednji, uvek nalazi i najudaljenije horizonte već otvorenim za sebe; ali ta nepristrasnost samo dokazuje nemoć eklektičara. Ljudi koji imaju toliko slobodnog vremena za razmišljanje nisu potpuni ljudi: nedostaje im strast. Ma kako bio pametan, eklektičar je ipak slab čovek; jer on je čovek bez ljubavi. Zato on nema ideala...; nema zvezda ni kompasa. Sumnja je navela neke umetnike da mole za pomoć svih drugih umetnosti. Eksperimentisanje sa suprotnim medijima, posezanje za sredstvima druge umetnosti, unos poezije, duhovitosti i osećanja u slikarstvo – sve su te moderne nevolje – poroci svojstveni eklektičarima."

ARHITEKTURA

Na prvom mestu je arhitektura, jer ona ne samo da je otpočela postmodernistički dijalog među umetnostima nego je problemima dala – doslovno – čvrst oblik.

Postmodernizam

Naziv postmodernizam u početku je označavao eklektički način koji je vladao u arhitekturi osamdesetih godina. Postmodernizam znači odbacivanje glavnih tokova arhitekture dvadesetog veka. Mada se služi istim građevinskim tehnikama, postmodernizam odbacuje ne samo jezik Gropijusa i njegovih sledbenika nego i društvene i etičke ideale koje uključuju njihova rešenja. Ako pogledamo zgradu Sigram (slika 1181), lako ćemo shvatiti zašto: kao stilski izraz ona govori s velikim autoritetom koji ne dopušta nikakve otklone, a tako je hladna da joj nedostaje privlačnost. I postmodernistička kritika internacionalnog stila bila je, u suštini, na mestu: težeći za univerzalnim idealima, on nije uspostavio komunikaciju s ljudima, pa ga oni nisu ni razumeli ni voleli. Postmodernizam znači pokušaj da se arhitektura oplemeni humanošću, koja je tako očigledno nedostajala suzdržanim projektima visokog



1232. Majkl Grejvs. Zgrada za javne službe, Portland, Oregon. 1980/1982.

modernizma. On je to uspeo okrenuvši se onome što možemo nazvati predmodernističkom arhitekturom.

Glavno sredstvo veće izražajnosti bili su elementi pozajmljeni iz istorijskih stilova prepuni asocijacija. Svim tradicijama pridavala se podjednaka vrednost, tako da ih je umetnik slobodno koristio po svojoj volji; ali prilikom tog postupka kompilacija je postajala svesna parodija obeležena ironijom i humorom. Pa ipak, taj eklektički istoricizam brižljivo bira svoje izvore. Oni se svode na neke oblike klasicizma (posebno paladijanizam) i neke egzotičnije ogranke ar dekoa, koji su, kao što smo videli (str. 883), pružili prihvatljivu alternativu modernizmu dvadesetih i tridesetih godina. Arhitekti su neprestano potkradali prošlost u potrazi za svežim zamislima. Najvažnija je bila originalnost ukupnog rezultata.

VENTURI I BRAUN. Neposredne prethodnike postmodernizma treba tražiti u delima Roberta Venturija (rođenog 1925) i njegove supruge Deniz Skot-Braun (rođene 1931). Oni su shvatili da je arhitektura u Americi postala tako prepuna slikarskih i komercijalnih stilskih karakteristika da su se zalagali za zbacivanje modernističkog uverenja da „oblik sledi funkciju" te su razdvojili simboličko značenje neke fasade od svrhe i strukture zgrade. Da bi postigli taj cilj, stvorili su arhitekturu banalnog, na čiju su trivijalnost upućivale ironične parafraze istorijskih klišea iz bliže i dalje istorije. Iako je malo arhitekata sledilo njihov primer u projektima, teorije Venturija i Deniz Skot-Braun bile su bitne za otvaranje rasprave koja će dovesti do postmodernizma.

GREJVS. Zgrada za javne službe u Portlandu, u državi Oregon (1232), Majkla Grejvsa (rođenog 1934) karakteristična je za postmodernizam. Podignuta na povišene temelje, ona je pomešala klasične, egipatske i druge motive u hirovitu parafrazu zgrade u stilu ar dekoa, koji takođe nije pokazivao poštovanje prema istorijskoj verodostojnosti. Tako je Grejvs oslobodio zgradu od jednostavnosti koju je nametnula tiranija kubusa, što pogađa mnoga dela moderne arhitekture. Iako joj nikad nije dodata bogata plastična dekoracija, spoljašnji izgled poseduje iznenađujuću toplinu koja se nastavlja i unutar zgrade. U prvom trenutku u iskušenju smo da Zgradu za javne službe proglasimo jednostavno istoricističkom. Ali time



1233. Projektni biro SITE sa saradnicima Mejpl-Džouns. Izložbena dvorana trgovine Best, Hjuston 1975.

bismo zanemarili činjenicu da nijedna ranija zgrada tako ne izgleda. Ono što tu istorijsku mešavinu objedinjuje jeste lični stil arhitekte. (Vidi Primarne izvore br. 114, str. 948–949.) Zasniva se na majstorstvu apstrakcije, koja je isto tako sistematična i koju je nemoguće imitirati jednako koliko i Mondrijanova dela. Grejvs je u stvari bio spretan predstavnik kasnog modernizma koji se pročuo 1969. godine, na izložbi u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku na kojoj je bio predstavljen i Ričard Majer (vidi str. 890).

Danas se svuda grade postmodernističke zgrade. Lako se prepoznaju po redovnom prisustvu lukova u obliku ključaonice, po okruglim „paladijevskim" prozorima i drugim tragovima arhitektonske prošlosti. Odaje ih i njihova razmetljivost. Postmodernizam je arhitektura bogatih spuštena na nivo srednje klase, a okružuje je aura raskoši koja odaje egocentričnost i hedonizam, što je iznedrilo generaciju osamdesetih, jednu od najuspešnijih i najneumerenijih poslednjih decenija. Međutim, retrospektivni eklekticizam postmodernizma ubrzo će zastareti zbog stalnog ponavljanja uobičajenih elemenata koji su tako svedeni na sopstvenu parodiju, bez duha i cilja. U širem smislu ovo brzo zastarevanje označava neumorno traganje za novim i, što je još važnije, nagoveštava nov modernizam koji će doći da zameni onaj stari.

SITE. Zbog svoje razigranosti i složenosti postmodernizam je s pravom upoređivan s arhitekturom manirizma, koji je uveo dekadentnu notu u klasični jezik nasleđen od renesanse. Oba pravca poseduju element zbunjujućeg humora, koji dostiže vrhunac u projektima SITE za trgovačku kuću Best, prodajnog centra u Hjustonu (slika 1233). On kao da očekuje da će se čitav svet naći u ruševinama (uporedi sliku 660). Utisak koji ostavlja ova smešna parodija standardne trgovačke arhitekture pojačana je lokacijom zgrade na usamljenom mestu.

I razlike su ogromne. Postmodernizam izvire iz dubokog osećanja razočaranja koje progoni naše doba i koje sprečava arhitektu da nevinim očima sagleda bilo prošlost bilo budućnost. Razume se da se ta tvrdnja može primeniti i na manirističku arhitekturu. Ali budući da arhitekti danas moraju da projektuju za različite „kulture ukusa", eklekticizam postmodernizma trudi se da odrazi našu „društvenu i metafizičku stvarnost". Istoricizam je, dakle, tek deo novog pluralizma, koji može da uključi i parodiju samog modernizma. Ali takve parodije menjaju stara značenja u nova „dvostrukim kodiranjem", koje spaja modernističke tehnike i tradicionalne stilove da bi s javnošću i s arhitektima komuniciralo na novom nivou. Rezultat je potpuno savremen sadržaj, iako nam se čini da dobro poznajemo taj hibridni stil.

STIRLING. Postmodernisti kritikuju kasni modernizam zato što je ovaj okrenut novom, pa zato održava modernističko jedinstvo invencije i upotrebe. Štaviše, njemu nedostaje i pluralizam i složen odnos prema prošlosti, pa ne uspeva da promeni smisao. To možemo proveriti ako uporedimo Centar Pompidu (slika 1196) s Novom gradskom galerijom u Štutgartu (slika 1234), koja se odmah prepoznaje kao tipičan primer postmodernizma. Ova poslednja ima grandiozne dimenzije koje pristaju „palati umetnosti", ali umesto monolitne kocke Centra Pompidu, engleski arhitekt Džejms Stirling (rođen 1926) uključio je veliku raznolikost oblika u još složenije prostorne odnose. Ona poseduje i naglašeno dekorativno obeležje koje će nas podsetiti, doduše indirektno, na Garnijeovu parisku Operu (slika 920). Međutim, sličnosti tu ne prestaju. Stirling evocira i jedan oblik istoricizma parafrazom koja je još suptilnija od Garnijeove bogate obnove stila, ali još uvek puna opreza. U ukočenoj novoklasičnoj kamenoj fasadi, na primer, probijeni su uski prozorski lukovi koji podsećaju na italijansku renesansu (uporedi sliku 56) i rustikalni portal koji



1234. Džejms Stirling, Majkl Vilford i saradnici. Nova gradska galerija, Štutgart, Nemačka. Završena 1984.

1235. Kop Himelblau. Intervencija na krovu, Beč 1983/1988.



izgleda naglašeno manirističkí. Istovremeno preterano se citira modernizam korišćenjem materijala visoke tehnologije kao što su obojeni metali. Taj eklekticizam znači više od površinske glazure – on je bio presudan za uspeh zgrade. Čitav teren, kojem središte čini kružno dvorište s kipovima, projektovan je poput drevnih kompleksa s hramovima od Egipta do Rima, a uključuje i monumentalno ulazno stepenište. Ovaj plan omogućuje Sterlingu rešavanje brojnih praktičnih problema i otvaranje čitavog niza pogleda koji uzbuđuju i oduševljavaju posetilaca. Nije čudo što su rezultat upoređivali s *Altes Museumom* Karla Fridriha Šinkela (slika 909), jednom od najdoslednijih klasičnih građevina devetnaestog veka. U poređenju s njim, postavlja se pitanje da li je Centar Pompidu mnogo radikalniji.

Dekonstruktivizam

Postmodernistički istoricizam odnosi se, u krajnjoj liniji, isključivo na dekorativnu glazuru internacionalnog stila, iako pristalice tvrde da se bave i njegovom suštinom. Podstaknut radikalnijim teorijama, dekonstruktivizam, još jedna tendencija koja zadobija sve veću snagu od 1980. godine, ide mnogo dalje u ispipavanju njegove suštine. I on to radi prisvajanjem. Zanimljivo je da se vraća jednom od najranijih izvora modernizma – ruskoj avangardi. Pokazalo se da je ruski eksperiment u arhitekturi bio kratkog veka, a mali je



1236. Beniš i Partner. Prolaz između laboratorijskih krila, Istraživački institut Hisolar, Univerzitet u Štutgartu 1987.

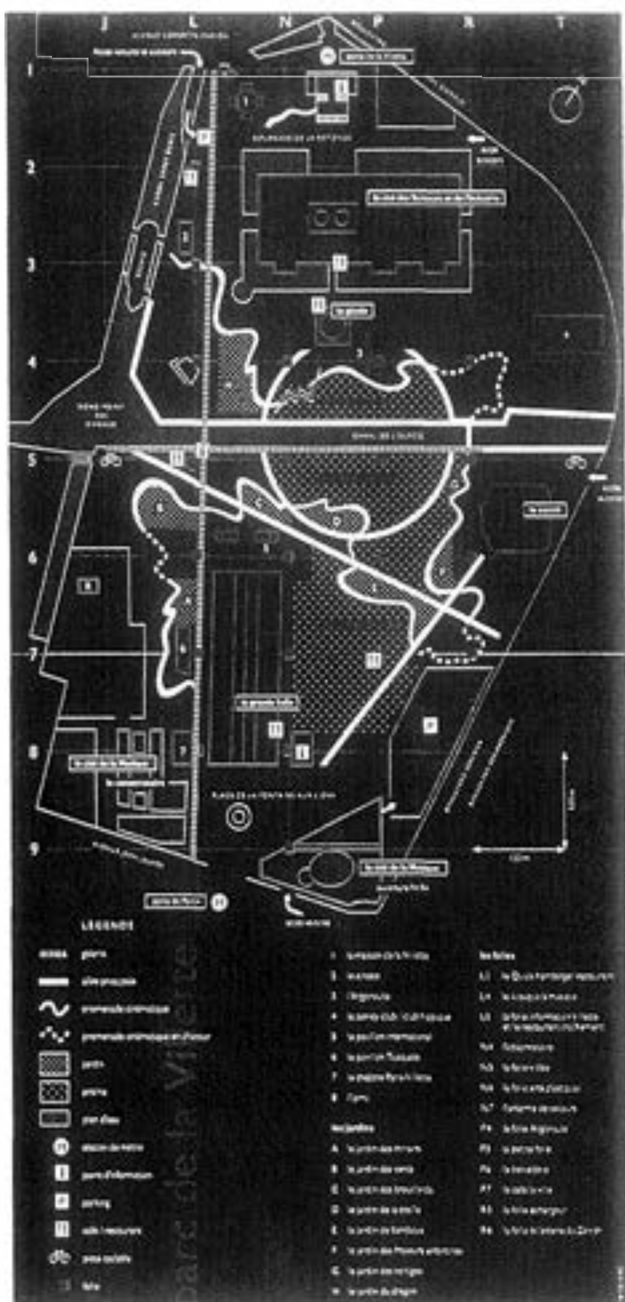
broj njegovih ideja ikada napustio crtaći sto. Noviji arhitekti, nadahnuti smelim skulpturama konstruktivista i grafičkim planovima suprematista, nastoje da razbiju integritet moderne arhitekture podrivanjem njene unutrašnje logike, koju sami Rusi nisu tako jako ugrozili. Pa ipak, dekonstruktivizam ne napušta modernu arhitekturu i njena načela, već on ostaje arhitektura mogućeg, zasnovana na građevinskoj tehnici.

Dekonstruktivizam je nov termin koji spaja konstruktivizam i dekonstrukciju. Strogo uzevši, ne može postojati arhitektura dekonstrukcije, jer izgradnja stvari spaja, a ne rastavlja ih. Ipak dekonstruktivizam sledi slična načela i značajan je za postmodernizam u celini. On to čini raščlanjujući modernu arhitekturu i ponovo je spajajući na nov način. Iako među svoje prethodnike ubraja Mikelanđela, Berninija i Gvarinija, dekonstruktivizam premašuje sve što možemo naći u ranijoj arhitekturi. Među onima koji su ga sprovodili u delo ima malo zajedničkog. Ono glavno što ih povezuje jeste postavljanje inkompatibilnih sistema ili slojeva prostora jednog iznad drugog kao i unutrašnja izobličenja koja potkopavaju uobičajena sredstva izraza i svrhu moderne arhitekture.

KOP HIMELBLAU. Iako su dekonstruktivistički projekti osvajali glavne nagrade, njihov eksperimentalni pristup i ambiciozne razmere građevina nisu doživeli realizaciju. Najnapredniji projekti koji su napustili crtaći sto bili su relativno skromna dela, ali ništa manje uzbudljiva. Intervencija na krovu neke bečke pravne ustanove, koju je izveo Kop Himelblau (slika 1235), opisana je kao „razorno, životinjsko, bolno elastično probijanje ugla". Unutrašnji problemi razdiru samu strukturu: „Čini se kao da nekakav parazit napada formu i razara je iznutra." To je vrlo slično načinu na koji dekonstruktivisti upotrebljavaju jezik.

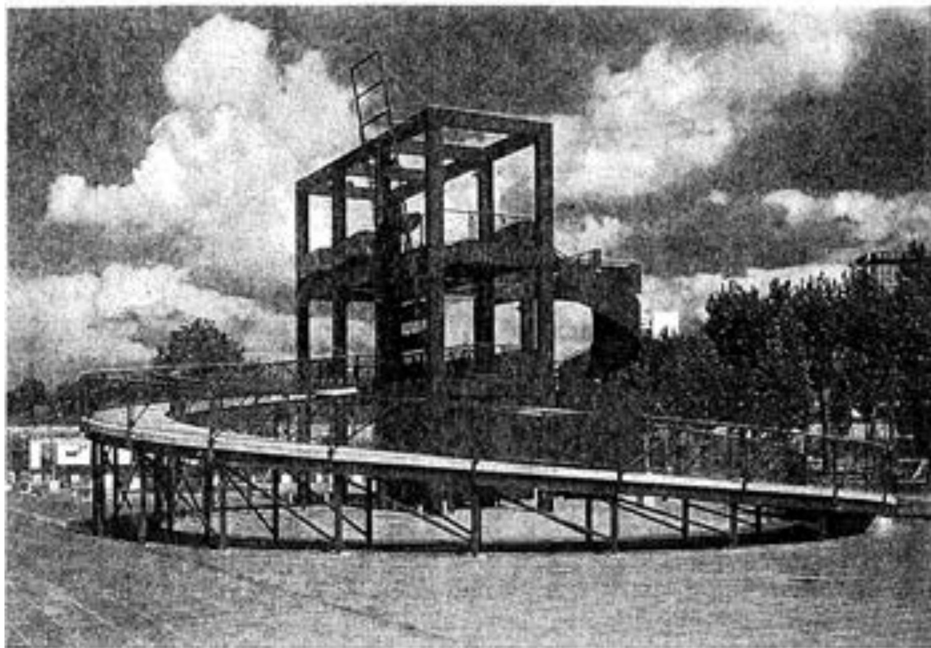
BENIŠ I PARTNER. Podjednako sjajan primer jeste zgrada Istraživačkog instituta Univerziteta Hisolar u Štutgartu (slika 1236), koju je izvelo preduzeće Beniš i Partner. Prolaz između krila s laboratorijama, istovremeno odražava naučni rad koji se unutra obavlja i ruga mu se. Materijali upućuju na projekat visoke tehnologije, koji obuhvata istraživanje energije vodonika podvrgnutog delovanju sunčeve energije, dok slobodni tok prolaza označava saradnju i razmenu ideja. Međutim, sukob izvijenih formi prilično liči na prevrtanje koje doživljavamo u doživljavamo u vozicu zabavišta. Deluje kao da u skladnom svetu moderne nauke ništa ne funkcioniše kako treba.

ČUMI. Jedan od prvih arhitekata na kojeg je (po sopstvenom priznanju) uticala dekonstrukcija jeste Bernar Čumi (rođen 1944), a najdoslednije otelovljenje dekonstruktivizma jeste park Vilet u Parizu, o kojem je utemeljivač dekonstrukcije Žak Derida (vidi Dodatak) kasnije napisao esej i njime objasnio projekat. Program parka zadat je činjenicom što je on morao da sadrži raznolike funkcije (radionicu, kupatila, gimnastičku dvoranu, igralište, koncertnu dvoranu) i druge parkove i zgrade koji su se već nalazili na terenima. Čumijevo rešenje neposredno je povezano s tom činjenicom i mudro rešava nešto što bi bilo vrlo složeno za svakoga ko mu pristupa tradicionalno.



1237. Arhitektonski biro Bernara Čumija. Plan za park La Vilet, Pariz 1983.

Da bismo opisali park La Vilet, moramo pribeći kodiranoj terminologiji samog dekonstruktivizma. Arhitekt je počeo planiranjem terena jednostavnom apstraktnom mrežom koja će mu pružiti čvrst, a ipak fleksibilan, konceptualni okvir za promene, improvizacije i zamene; zatim je sve to doveo u pitanje postavljanjem druga dva sistema mreža (slika 1237), da bi sprečio premoć jedne hijerarhije ili jasan odnos programa i rešenja. Ova mnogostruka mreža namerno je antifunkcionalna, antikontekstualna i beskrajna. (U načelu ona se može beskrajno protegnuti u bilo kom smeru). Postupkom decentralizacije, komadanjem i spajanjem elemenata kao i njihovim smeštanjem jednog iznad drugog Čumi stvara vrlo neuobičajene odnose, tako da se čini da arhitektura ne služi nikakvoj svrsi. Nadalje, on zamenjuje oblik, funkciju i strukturu susedstvom, zamenom i premestivošću. Da bi ukinuo tradicionalna pravila kompozicije, hijerarhije i reda, on iskorištava prostor na drugačiji način nego što je to predviđeno („krosprogrami-



1238. Arhitektonski biro Bernara Čumija. *Foli* P6, park La Vilet, Pariz 1983.

ranje"), udružuje dva nespojiva programa i prostora („transprogramiranje") i, konačno, spaja dva programa da bi iz njihovog sukoba nastao novi („disprogramiranje"). Funkcije su rasute po nizu zgrada (*folie,* tj. ludosti), čiji su sastavni delovi, izgled i namene međusobno zamenjivi. Međuigra slobodnih i krutih oblika u ovoj mnogostrukosti vodi do dvosmislenosti, nereda, nečistoće, nesavršenosti. Rezultat odriče svaki unutrašnji smisao oblicima, strukturama i organizaciji.

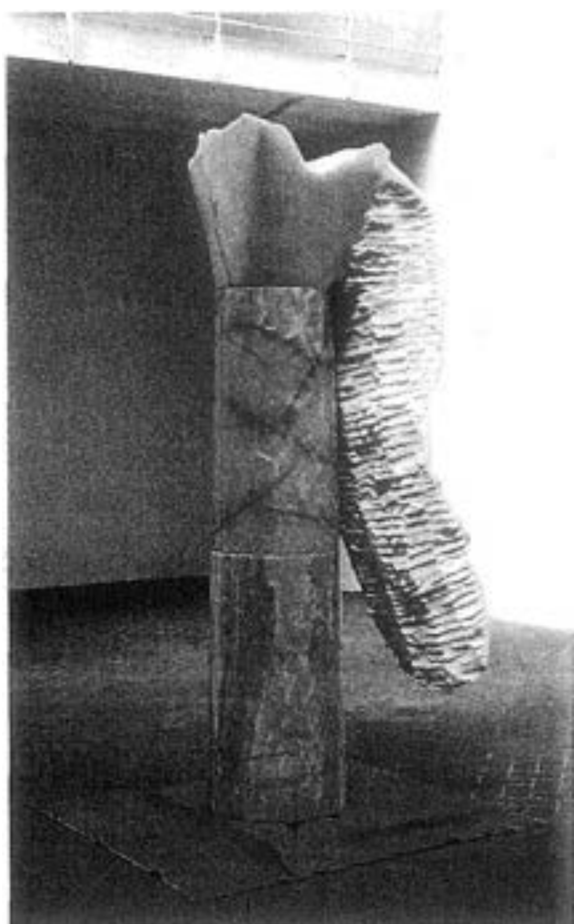
U kakvom je odnosu sva ta teorija sa stvarnim iskustvom? Začudo, oni imaju malo zajedničkog. Celina bi trebalo da unosi osećanje nepovezanosti (kako među elementima tako i unutar njih) koji govori o nestabilnoj programatskoj ludosti (*folie)* nekom vrstom filmske montaže nadahnute filmovima Rusa Sergeja Ajzenštajna i drugih. Posetilac, međutim, jedva da je svestan tog efekta. Naprotiv, sistem stvara sopstveni red i ritam, bez obzira na to da li je Čumi to imao na umu ili nije. Ostavlja nas u stanju opčinjenosti, koje upućuje na jednu drugu konotaciju reči *foli* – a to je „živahnost", a ne „ludost". Same *foli* liče na ogromne skulpture povećane do tačke raspadanja (slika 1238). Ipak, napetost između stvarnosti i izgrađene konstrukcije i njenog „nemogućeg" postojanja ima kao posledicu arhitekturu retke vitalnosti. Dve od najprivlačnijih *folies* predviđene su za decu, što je sasvim u redu. Iako arhitekt tvrdi da nije reč o ličnom izrazu, efekat dela najbolji je test uspešnosti parka. I sam Čumi indirektno priznaje tu činjenicu, govoreći o afirmativnoj dekonstrukciji – što je kontradikcija da ne može biti veća!

Susrešćemo i jednog dekonstruktivistu koji razara delo drugog dekonstruktiviste. Piter Ajzenman (rođen 1932) projektovao je drugi vrt za park La Vilet, koji postavlja ono što možemo nazvati „sukobom mreža": Čumijevoj verziji suprotstavlja se Ajzenmanova verzija dekonstruktivističke tačkaste mreže, za koju Ajzenman tvrdi da ju je prvi otkrio. A u ovom slučaju projektovana je u saradnji s Deridom koji je učestvovao od samog početka. Da bi u tome uspeo, Ajzenman je dodao nove slojeve sve zamršenije retorike (u savremenom jeziku nazvane „tropima"), kojom opravdava svoju veštinu. Budući da plan tek treba ostvariti, videćemo da li će rezultati biti na nivou verbalnog izraza.

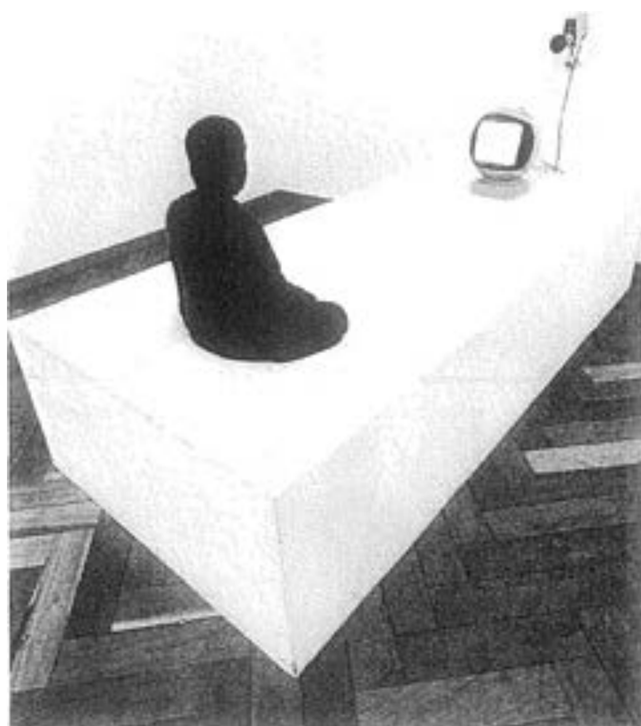
POSTMODERNA NASUPROT DEKONSTRUKTIVIZMU. Ma koliko to njihove pristalice pokušavale da poriču, postmodernizam i dekonstruktivizam zaista su dve strane iste postmodernističke medalje koje su dovele modernu arhitekturu do njenih krajnjih granica. Postmoderna dovodi u pitanje taj stil spolja, dok ga dekonstruktivistički pristup razara iznutra. Pokazatelj mere do koje su se stvari razvile jeste izjava Filipa Džonsona (koji je učestvovao u projektovanju zgrade Sigram i bio projektant jedne od najspornijih postmodernističkih građevina, At&T zgrade u Njujorku) iz 1988. godine, da je moderna arhitektura mrtva; istovremeno je postavio izložbu Čumija, Ajzenmana i više drugih dekonstruktivista. Bilo je takvih propitkivanja i ranije. Postmodernizam je prelazno razdoblje, kao što je to na prelazu veka bio ar nuvo, koji je delimično osnova moderne arhitekture. To je nužan deo procesa koji će redefinisati arhitekturu kakvu poznajemo.

SKULPTURA

FABRO. Tradicionalna skulptura u postmodernizmu ima sasvim beznačajnu ulogu. Prava je retkost kad se uopšte pojavi. Jedan od retkih primera je *Rođenje Venere* (slika 1239) Lučana Fabra (rođenog 1936), nekadašnjeg pripadnika pokreta *arte povera* (vidi str. 837), koji radi u najrazličitijim stilovima i tehnikama. Grubo tesana figura pričvršćena je kao bezoblična čaura sviloprelje na trošni kapitel na vrhu stuba, a sve je obojeno kontrastnim bojama. Kako ona u stvari izgleda? Za razliku od Mikelanđelovog *Roba koji se budi* (slika 3), Fabrova



1239. Lučano Fabro. *Rođenje Venere.* 1992.
Oniks i mermer, 2,63 x 0,70 x 1,18 m
Predusretljivošću Galerije Diran-Dezer, Pariz



1240. Nam Džun Paik. TV Buda. 1974.
Videoinstalacija sa statuom. Stedelijk muzej, Amsterdam

Venera zauvek ostaje zarobljena u mermeru, a samo blage konture daju da se nasluti njen mogući oblik. Zanimljivo je da stub više liči na ljudsku figuru, kakva je bila arhajska grčka kora u peplosu (slika 151), nego ovaj čudni obešeni deo. Mada se mnogi neće složiti s tim, *Rođenje Venere* izrazito je postmodernističko delo. Ono je to zbog neverovatne jukstapozicije koja predstavlja namerno pogrešno citiranje prošlosti. Pa ipak, ironična imitacija rađena je sa svom ozbiljnošću umetnika kojem je skulptura i živa tradicija i mrtvi jezik kojem treba udahnuti život – to je ozbiljan zadatak koji ipak ne isključuje element nepoštovanja prema tom ostatku prošlosti. Zaista začuđuje činjenica da delo ima tako snažan efekat, ali to je zato što ono u svojoj nemosti krije očaravajuću zagonetnost.

PAIK. Današnja skulptura proizlazi uglavnom iz radova Jozefa Bojsa, koga, uz Endija Vorhola i Džona Baldesarija, možemo smatrati zaštitnikom postmoderne umetnosti (vidi str. 871, 834. i 870). Beleške i fotografije Bojsovih performansa i instalacija ne prikazuju ih u pravom svetlu. Njegovo najvažnije nasleđe sastoji se u podsticajima koje je dao brojnim učenicima i saradnicima. Među njima je Nam Džun Paik (rođen 1932). Rafinirane video-izložbe Korejca Paika ne ulaze u okvire ove knjige; ali njegova instalacija s Budom koji se ogleda u televiziji (slika 1240) upečatljiva je slika koja savršeno odgovara informatičkom vremenu u kojem je opčinjenost elektronskim medijima zamenila transcendentalnu duhovnost kao središte života.

LONGO. Radovi Roberta Longa (rođenog 1953) neposredni su rezultat njegovog iskustva s performansom. Na svojim prostranim slikama Longo se bavi uznemirujućim pitanjima. To su obično zidna dela koja uključuju čitav niz medija, ponekad i zvuk, ali se mogu pružiti i u prostor, tako da su negde između asamblaža i ambijentalnih kompozicija. Značajne po svojoj eleganciji, te slike rađene su sa saradnicima, mada je ideja uglavnom njegova. Efekat koji imaju ti raznorodni elementi može biti uznemirujući, u skladu s provokativnom temom. Karakteristična Longova tema jeste nasilje i otuđenje u veštačkom svetu građanske srednje klase. Lik u delu *Sada svako* (1241) vidimo u pozi za koju su ga nadahnuli disko-klubovi; ako ga bolje pogledamo, jako je iskrivljen, kao da ga je ustrelila ili udarila neka nevidljiva sila. Odjednom shvatimo da on igra ples smrti koji je tako suprotan njegovom zaštićenom životu. Uprkos pokušaju da temi da širi smisao, ona je vrlo karakteristična za osamdesete godine, deceniju koju ćemo zapamtiti po njenoj plitkosti.

INSTALACIJE. Zašto su instalacije postale središnja mesta postmodernizma? Možemo ih smatrati idealnim izrazom za dekonstruktivističku predstavu sveta kao „teksta" koji ne želi da do kraja bude shvaćen, čak ni od autora, tako da ga

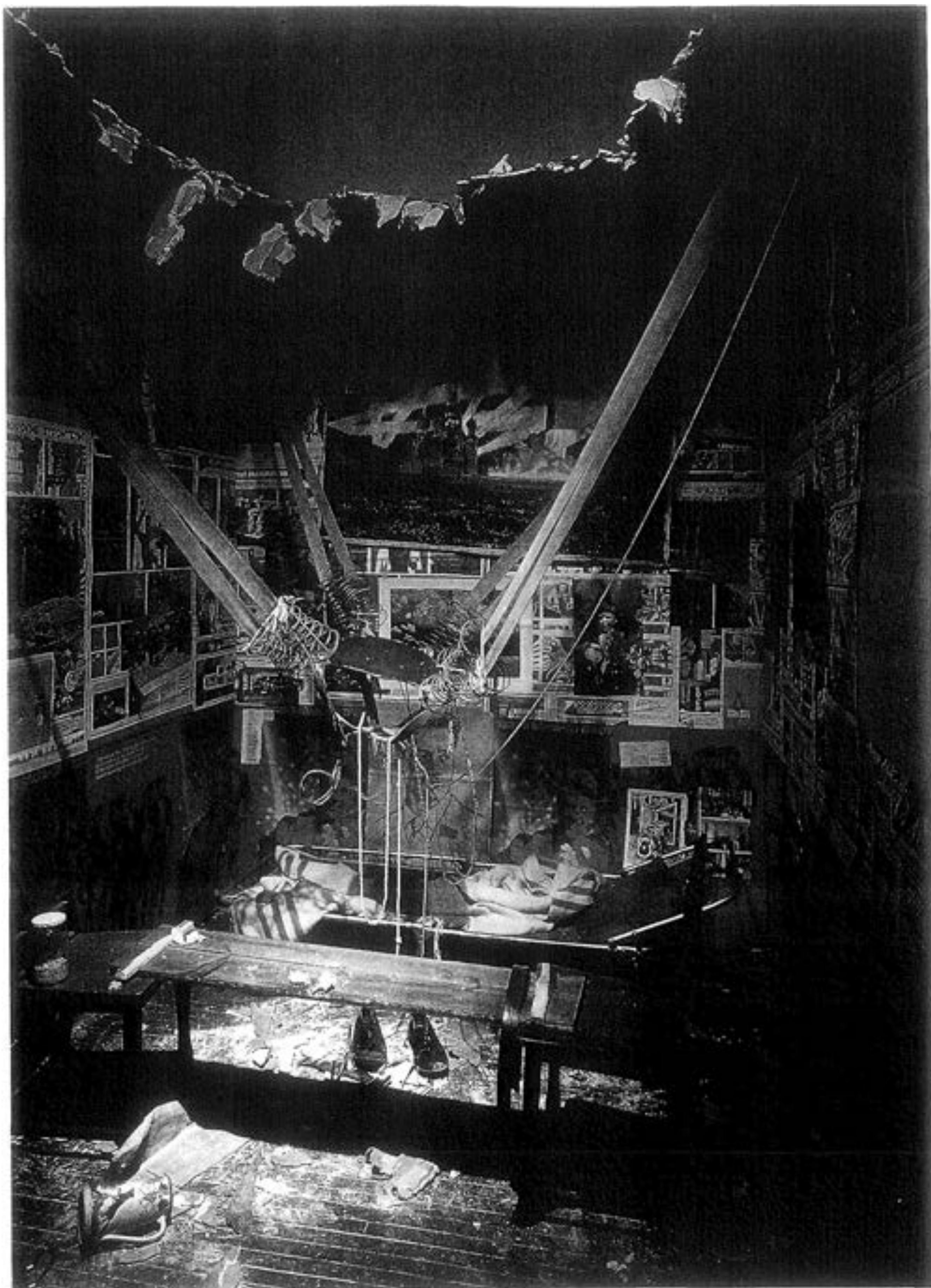


1241. Robert Longo, *Sada svako. (Za R. V. Fasbindera).*1982/1983. Ugalj, grafit i tuš na papiru, 2,4 x 4,8 m; livena bronza 2,01 x 0,71 x 1,14 m. Nacionalna galerija, Budimpešta, Mađarska

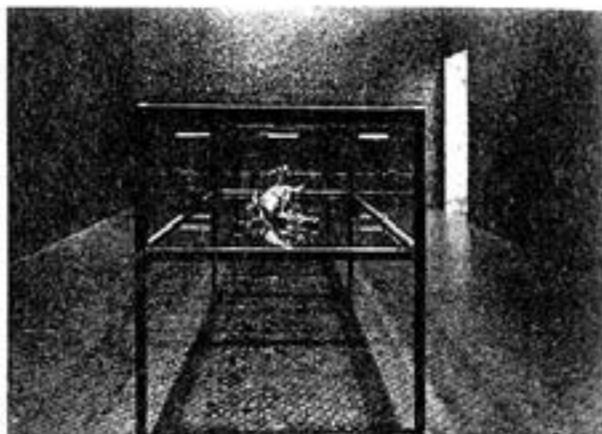
njegovi „čitaoci" mogu čitati po sopstvenom nahođenju (vidi Dodatak). Instalacijom umetnik stvara poseban svet koji je samodovoljan, a istovremeno i stran i sasvim blizak. Prepušteni da ovim mikrokosmosom lutaju po svojoj volji, gledaoci svoje shvatanje prenose na doživljaj i odlažu ga u obliku uspomena, koje se mogu dozvati u sećanje nekim novim kontekstom. Oni u stvari pomažu da se napiše „tekst". Same po sebi, instalacije su prazne posude: one mogu da sadrže sve što „autor" i „gledalac" žele da stave u njih. Zato one služe kao gotova sredstva izražavanja društvenih, političkih ili ličnih problema, naročito onih koji se uklapaju u popis postmodernih. Instalacija kao tekst može da postane namerno doslovna: često je i povezana s tekstom koji objašnjava sam program.

KABAKOV. Ruski umetnici imaju poseban pristup instalacijama. Kako su decenijama bili odsečeni od moderne umetnosti Zapada, oni su razvili uglavnom provincijalne oblike slikarstva i skulpture. Ta im je izolacija, međutim, pomogla u negovanju jedinstvenog tipa konceptualne umetnosti koji će postati osnova za njihove instalacije. Prvi koji je postigao svetsku slavu bio je Ilja Kabakov (rođen 1933), koji sada ima atelje u Njujorku. „Deset lica" bio je niz soba kakve se nalaze u otrcanim opštinskim stanovima, a u svakoj je stanovala zamišljena osoba opsednuta nekom neobičnom mišlju, izgarajućom strašću svojstvenom samo njoj. Najneobičniji je bio *Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana* (slika 1242): on je ostvario svoj san da poleti u svemir tako što biva katapultiran iz sprave obešene na konopce, s tim da se tavanica i krov otvaraju baš u trenutku lansiranja. Kao i druge sobe, i ova je propraćena tekstom iz pera samog umetnika, tmurnim poput tekstova Dostojevskog, a ilustruje dar Rusa za pričanje priča. Instalacija je više od ostvarenja bizarnih predstava. Neopisivi nered ironični je komentar koji u sebi skriva čitavo bogatstvo opažanja. Ona odražavaju specifične dileme života u nekadašnjem Sovjetskom Savezu – bljutavu stvarnost, uništene snove, apsolutnu ulogu središnje vlasti.

HAMILTON. Kabakova je donekle inspirisao Bojs, koji je bio podsticajan i za mladu američku umetnicu En Hamilton (rođenu 1956). Njeni radovi govore o gubicima, bilo da je reč o ličnoj tragediji ili o izobličenju prirodnih odnosa. Za razliku od Bojsa, ona nastoji da postavi pitanja, ali ne nudi rešenja, već ih prepušta posetiocima. Pa ipak, ona se koristi mnogim sličnim sredstvima: njene instalacije obraćaju se svim čulima, jer koriste neobične materijale, često na neobične načine, a s ciljem da izlože paradoks koji je u središtu svakog dela. Ona sprovodi odabir nizom slobodnih asocijacija dok se ideja ne kristališe. Njene instalacije zahtevaju mnogo truda – izvode se na opsesivan, ritualan način. Tako su *Paralelne pravce,* koje je izvela na Bijenalu u Sao Paolu 1991. godine (slike 1243 i 1244), asistenti započeli premazivanjem zidova galerije čađi zapaljenih sveća, a onda su na pod pričvrstili bakarne pločice i



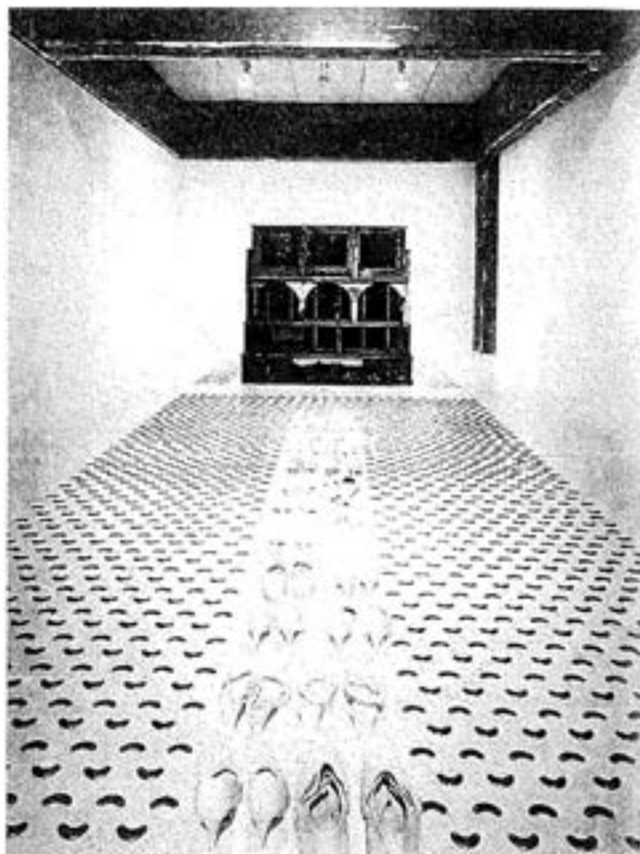
1242. Ilja Kabakov. *Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana,* iz „Deset lica". 1981/1988.
Instalacija u kombinovanim tehnikama, Njujork 1988.
Predusretljivošću Umetničkih dela Ronalda Feldmana

Slike 1243, 1244. En Hamilton. *Paralelni pravci.* Dva dela instalacije u dve sobe, Bijenale u Sao Paulu, septembar-decembar 1991. Kombinovani mediji
Ljubaznošću Ričarda Rosa

redom ih numerisali (interesovanje za serije je u osnovi konceptualne umetnosti). Najzad je u sobu stavljen ogroman svežanj sveća da bi odigrao glavnu ulogu. Druga soba, takođe prekrivena pločicama od bakra, nije sadržala ništa osim dva ormara za knjige u kojima su bili mrtvi ćurani koje su polako proždirali insekti. Ovaj napad na čula – i osetljivost – gledalaca ima svrhu da se postavi niz pitanja. Šta ko skuplja i zašto? Kakva je moralna razlika između pokazivanja sveća koje su ljudi napravili od masti mrtvih životinja i pokazivanja samih tih mrtvih životinja koje izjedaju insekti u ulozi lešinara, koju im je ulogu nametnula priroda? Iako se smrt tretira hladnokrvno, čitava instalacija delovala je samrtnički, što je gledaoce trebalo da navede da duboko razmisle o tim pitanjima i da izvedu svoje zaključke.

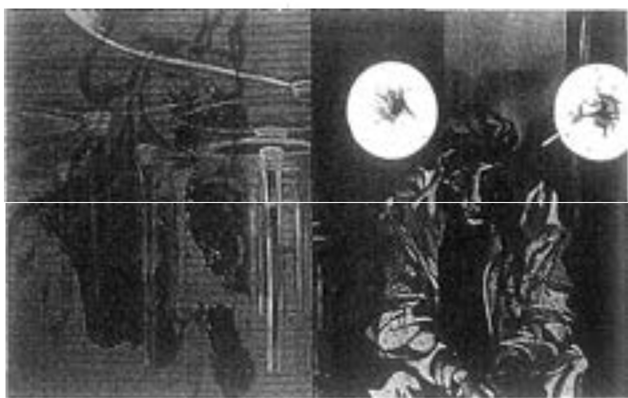
HAUARD. Mildred Hauard (rođena 1945) koristi se mnogim načelima kojima se koristi i En Hamilton, ali svoje instalacije gradi u specifično afroameričkom izrazu. Kao društvena aktivistkinja, ona se uglavnom nadahnjuje životom da bi definisala svoje iskustvo crnkinje. Po njenom mišljenju pamćenje je i lično i nacionalno. Tako njeno delo *Stepovanje: Istraživanje pamćenja.* 1989. (slika 1245) odjekuje višeslojnim ličnim i kulturnim smislom. Ono slavi značaj te forme plesa za sopstvenu porodicu u doba njenog detinjstva, a isto tako i poseban doprinos Afroamerikanaca tom plesu. Otisci koraka, nazvani indikativno „putnici", obredno su poslagani u redove, a cipele nastupaju u svečanoj procesiji duž prolaza, sve do starog štanda za čišćenje cipela, koji ima ulogu crkvenog oltara. Duhovne konotacije su namerne. Pokreti su u duhu Mildred Hauard tesno povezani s afroameričkim bogosluženjem – posebno onim koje se izvodi pred crkvom, što je tema druge instalacije – za razliku od sumorne skrušenosti uobičajene u zapadnjačkim crkvama. Pa ipak, *Stepovanje* duguje svoj uspeh kontemplativnoj atmosferi koja uspostavlja čitav niz asocijacija.



1245. Mildred Hauard. *Stepovanje: Istraživanje pamćenja.* 1989. Otisci cipela putnika, stari trosedni štand za čišćenje cipela, redovi obojenih cipela i zakasneli snimak ambijentalnog zvuka

SLIKARSTVO

Slikarstvo je, kao i skulptura, tradicionalni medij koji se ne uklapa dobro u postmodernizam. U stvari, možemo da kažemo da većina dela koja se nazivaju postmodernističkim u stvari pripada prikrivenom kasnom modernizmu. U svakom slučaju, među njima ne postoji stroga granica. Ako se složimo da uopšte postoji, postmoderno slikarstvo je izdanak konceptualizma, pop-arta i neoekspresionizma. Ipak od njih se u osnovi razlikuje, te slikarstvo sada deluje kao dekonstruisan tekst, lišen svakog značenja, osim onog koji mi odlučimo da mu damo i do kojeg smo došli slobodnim asocijacijama, crpeći iz vrela sopstvenog iskustva.



1246. Dejvid Sali. *Rudar.* 1985. Ulje, drvo, metalni stolovi i tkanina, 2,4 x 4,1 m. Kolekcija Filipa Džonsona, Nju Kanan
Predusretljivošću Galerije Gagosijan, Njujork



1247. A. R. Penk. *Demon znatiželje.* 1982. Akril na platnu, 2,8 x 2,8. Rivendel kolekcija umetnosti kraja dvadesetog veka na trajnoj pozajmici Centru za proučavanje zbrinjavanja umetničkih dela, Koledž Bard, Anandejl na Hadsonu, Njujork
Predusretljivošću Galerije Majkla Vernera, Njujork i Keln

Kako se dogodilo da slikarstvo bude tako lišeno sadržaja? Tradicionalna sredstva, kao što je alegorija, pretpostavljaju zajedničku kulturu. To je, međutim, jedva moguće u postmoderno doba, uprkos ideji o „globalnom selu", jer je naša civilizacija fragmentisanija nego ikada. Nadalje, dekonstrukcija objavljuje ukidanje i autora i teme, jer su oni nepotrebni ostaci humanizma, pa tako smisao biva ispražnjen i beznačajan. Ona zastupa mišljenje da je figurativnost u najširem smislu i nepotrebna i nepoželjna zato što se trudi da ponovo stvori varljivu stvarnost, pa zato nikada ne može da pruži autentično iskustvo. Takav stav ne odnosi se samo na dekonstrukciju. On je u osnovi postmodernizma u celini.

SALI. Postmoderni pristup slikarstvu ilustruju dela Dejvida Salija (rođenog 1952), kontroverznog slikara koji često u svoje slike uključuje sočne prikaze nagih žena. (Neko vreme radio je na opremi jednog pornografskog časopisa.) Kako je sklon pozajmljivanju, sve u njegovom *Rudaru* (slika 1246) potiče iz tuđih izvora: slika rudara iz razdoblja krize s dva dijamantska prstena na kratkom kaputu, kao i poprsje devojke koje se klati kao neonski znak u delimičnom prikazu enterijera. Mada mu je tehnika prilično konvencionalna, postupak je nov. S obe strane rudareve glave, na primer, nalaze se razbijeni metalni stolovi, koji kao da predstavljaju njegove „misli". Budući da kombinuje razne predmete i materijale, diptih postaje slikarski pandan instalacijama njegovog prijatelja Roberta Longa (vidi sliku 1241) i u načelu razlike među njima vrlo su male. Salijevo nepoštovanje istorijskih pravila i njegovo povezivanje nespojivih elemenata, slično je onome Majkla Grejvsa (vidi sliku 1232), a posledica je njegovog učenja od konceptualističkog slikara Džona Baldesarija (uporedi sa slikom 1152). Sali je izrazito talentovan slikar, pa ga moramo uzeti ozbiljno, uprkos rezervama koje gajimo zato što je njegova slava (kao i slava mnogih drugih umetnika osamdesetih godina) podstaknuta potrebom tržišta umetničkih dela da otkrije novu „zvezdu". Njegova sintaksa je, međutim, toliko mucava da je nemoguće iz *Rudara* izvući zadovoljavajući smisao, ma koliko se mi svojski trudili.

PENK. Sali je imao dosta toga zajedničkog s grupom postmodernih umetnika iz nekadašnje Nemačke Demokratske Republike, koji su doprineli tome da je Nemačka postala danas vodeća slikarska kultura na Zapadu. Možda je najzanimljiviji među njima A. R. Penk (rođen 1939). Penk je pseudonim koji je Ralf Vinkler uzeo od čuvenog geologa, stručnjaka za ledeno doba. Umetnik je živeo u Istočnoj Nemačkoj u vreme hladnog rata koji je bio političko „ledeno doba", a tek se 1980. godine iselio na Zapad. „Primitivna" i „detinjasta" obeležja živopisnog *Demona znatiželje* (slika 1247) zavaravaju gledaoca. Iako uglavnom samouk, Penk se koristi fluidnom tehnikom, koja je u stvari vrlo rafinirano i osetljivo sredstvo izražavanja svih mogućih značenja. Ali kako da protumačimo sadržaj slike? Na prvi pogled ona nas zapanjuje kao rezbarije u steni pećine Adaure. Kad pažljivije pogledamo, shvatamo da umetnikovu „šifru" možemo da odgonetnemo barem do te mere da shvatimo njegovu osnovnu nameru. Iznad demona, koji je isto toliko divlji koliko i oni koje je dočaravao Gogen (uporedi sa slikom 980), nalazi se ptica koja gleda u oba smera, što označava znatiželju, a njoj je žrtvovan majušni lik raspet na krstu. Likovi plivaju u moru



1248. Mark Tansi. *Derida ispituje De Mana.* 1990. Ulje na platnu, 2,13 x 1,4 m. Kolekcija Majkla i Džudi Ovic, Los Anđeles
Predusretljivošću Galerije Kurta Markusa, Njujork

Postmodernizam u muzici i pozorištu

Teško je raspravljati o postmodernizmu u muzici koja do danas nije dala značajnije rezultate u pogledu citata i dekonstrukcije. Najviše se tome približio minimalizam. Kompozitor Lukas Fos, koji se od kraja sedamdesetih bavi jednim oblikom minimalizma, opisuje svoje *Kvintete za orkestar* (1979) kao vrlo bliske dekonstrukciji: „Sazvučje od pet tonova dominira kompozicijom. Ono se ponavlja u beskraj, varira, menja poredak, transponuje, nastupa u obrnutom sledu, prekriva čitav komad... kao neka rana". Pozorište je, naprotiv, idealno za pozajmljivanje i dekonstrukciju, naročito ovu potonju, jer omogućuje gledaocima da aktivno učestvuju u stvaranju teksta kako ga oni vide. Glavna težnja jeste novo tumačenje postojećih klasika i novijih dela na krajnje netradicionalne načine koji dovode u pitanje konvencionalne ("usvojene") zamisli o njihovom sadržaju i smislu. Tom strujanju pripadaju rumunski reditelj Andrea Šerban (rođen 1943), na koga je snažno delovao Piter Bruk; Piter Selars (rođen 1957), bivši upravnik Američkog nacionalnog pozorišta u Centru Kenedi u Vašingtonu; Les Bruer (rođen 1937), upravnik trupe Mabu Majns, na koga su, među ostalima, uticali Beket, Breht i Grotovski; i Robert Vilson (rođen 1942), koji je radio s Filipom Glasom i koreografima Endruom de Groutom i Lusindom Čajlds na delu *Ajnštajn na plaži* (1976). U radovima samog Vilsona, koji su ponikli iz njegove saradnje s autističnim adolescentom Kristoferom Noulsom, nižu se na nadrealistički način jedni uz druge elementi raznih kultura i medija. Možda najveći doprinos potiče od ambijentalnog teatra Ričarda Šeknera (rođenog 1934), koji pozorište vidi kao javni događaj koji se zbiva u svakoj sredini, a publici namenjuje aktivnu ulogu. Nijedan pozorišni element ne zavisi od teksta – naprotiv, nikakav tekst i nije potreban. Nijedna od ovih zamisli nije sama po sebi nova. Ono što je važno to je njihov spoj.

zloslutnih znakova, slova i brojeva, koji označavaju znanje koje ispunjava čoveka do te mere da izgleda doslovno „bremenit" smislom (ili barem njime nakljukan). Slika odražava Penkovo oduševljenje za informatičku nauku – kibernetiku. Za njega je umetnik svojevrsni naučnik pa on i ne vidi velike razlike među njima.

TANSI. Dok Penk sledi primer umetnika poput Paula Klea, koji su otkrili sopstveni piktografski vokabular, Mark Tansi (rođen 1949) koristi se latiničnom abecedom da bi postigao gotovo nemoguće: da bi stvorio figurativne slike koje su manje-više doslovno sastavljene od tekstova prema načelima dekonstrukcije. *Derida ispituje De Mana* (slika 1248) pokazuje osnivača dekonstrukcije s njegovim glavnim američkim sledbenikom Polom De Manom. Ako pažljivije pogledamo, videćemo da se pejzaž sastoji od tipografskih znakova koji se stapaju praveći strme klisure. Tekstura boje služi da premosti jaz između teksta i ilustracije tako što ideju usađuje u sliku. Na taj način slika služi kao ilustracija neke metafore. Ali šta nam ona govori? Ona, svakako, na ozbiljan način komentariše vezu između sadržaja, slike i stvarnosti. A ona to čini iznenađujuće duhovito, počevši od same zamisli da od reči stvori sliku. Krajnjom ironijom Tansi je sliku pozajmio od slavne ilustracije koja prikazuje smrt Šerloka Holmsa od ruke njegovog najljućeg neprijatelja, profesora Morijartija! Takav humor već smo videli u delu Renea Magrita (vidi sliku 1062), koji je u početku nadahnjivao Tansija. Sprečivši doslovno čitanje slike, ovo neverovatno poređenje otvara nova pitanja posmatrača, na koja nikad nije do kraja odgovoreno.



1249. Barbara Kruger. *Ti si zarobljena publika.* 1983.
Želatinsko-srebrna emulzija, 122 x 96 cm
Predusretljivošću umetnice i Galerije Anina Nosei, Njujork

FOTOGRAFIJA

I fotografija je preuzela temu slike kao „teksta". Ako uzmemo u obzir prisnu povezanost reči i fotografije u konceptualnoj umetnosti, takav tok stvari čini se neizbežnim. On je bio podstaknut i značajem koji je u novije vreme dobila semiotika, koja je umetniku otvorila nove puteve plodnog istraživanja. Kako znakovi dobijaju javno značenje? Koja je poruka? Ko je šalje? Ko je publika? Koja su sredstva širenja ideja? Ko vlada medijima?

Fotografi, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama, postavljaju takva pitanja da bi podstakli na preispitivanje usvojenih pojmova o svetu u kojem živimo i o društvenom poretku koji on nameće. Za razliku od Džoane Leonard ili Dejvida Hoknija, postmoderni fotografi su „ponovni snimatelji", koji uglavnom sami ne snimaju svoje slike, nego ih pozajmljuju od drugih medija. Kako bi preneli njihovu poruku, ovi novi konceptualisti često slede Baldesarijevu formulu i sliku i tekst postavljaju jedno do drugog (uporedi sa slikom 1152). Nekad su njihove fotografije pandani slikama, pa su povećane do neverovatne veličine komercijalnim postupcima koji su razvijeni radi reklama (koje, opet, mogu poslužiti kao polazna tačka). Ovde je važan izbor slike, jer njeno izdvajanje iz ranijeg konteksta i stavljanje u novi kontekst upravo i jeste autorov komentar. U oba slučaja od nas se traži da svoj sud zasnivamo na poruci; sredstvo izraza namerno pokazuje tako malo posebnosti da je često nemoguće razlikovati jednog umetnika od drugog. U tom procesu, međutim, i sama poruka lako podleže zaboravu.

KRUGER. To nije problem kad je reč o Barbari Kruger (rođenoj 1945), čije su slike odmah prepoznatljive po pristupu koji uključuje sučeljavanje. Fotografija *Ti si zarobljena publika* (slika 1249) ilustruje njen stil. Slika je obično u krupnom planu i jako obrezana, u crno-beloj tehnici, preuzeta iz novina ili časopisa i povećana do monumentalnih razmera, tako da gledalac ne može da izbegne njen efekat, pa ni poruku koja je ispisana belim slovima na crvenoj pozadini. Pridruživanje nepovezanog teksta i slike ima otvorenu nameru da služi radikalnim ciljevima. Svrha provokativnog teksta jeste izazivanje snažne teskobe time što cilja na skrivene ljudske strahove od kojih je u našem društvu najveći kontrolisanje pojedinca od bezimenih sila, naročito velikih bezličnih centara moći, kao što su vlada, vojska i velike industrijske korporacije.

LEMJE. Radovi Barbare Kruger su kao oštar udarac u solarni pleksus: poruka je direktna, reakcija neposredna, naročito kad je to prvi put. Teme Anete Lemje (rođene 1957) mekše su, ali zato još više upućuju na razmišljanje. Usredsredivši se na društvene probleme, ona govori o ljudskoj sudbini, ne zalazeći u polemike. Aneta Lemje je posebno talentovana za uočavanje novih mogućnosti značenja na starim snimcima i ilustracijama. *Istina* (slika 1250) jeste slika o zvuku – ili, bolje rečeno, o odsustvu zvuka. Fotografija, preuzeta iz knjige o istoriji radija, vizuelni je pandan geslu „Ne slušaj zlo, ne govori zlo, ne gledaj zlo!" Preneta na platno ona dobija vrlo različito značenje u novom pejzažu. Ovde je masnim slovima



1250. Aneta Lemje. *Istina.* 1989. Lateks i akril na platnu, 213,4 x 337,8 x 3,8 cm
Predusretljivošću Galerije Džoš Bajer, Njujork

upisana ruska poslovica „Jedi hleb i so, ali govori istinu", što otprilike znači: „Budi iskren kad prihvataš nečije gostoprimstvo." Taj tekst menja sliku od zabavne reklamne fotografije u zloslutni propagandni plakat. Nasuprot prvim utiscima, nije u pitanju ni Rusija niti komunizam – jer fotografija prikazuje poznatog američkog zabavljača Džeka Benija – već uloga medija u savremenom životu. Oni ulaze kao gosti u našu kuću, a nisu iskreni: Ovde zabavljač prekriva usta kako ne bi izgovorio ništa loše. Zaštićen samim medijem, on iskrivljuje istinu skrivajući informacije, a ne govoreći očiglednu neistinu. Istina ipak izbija na površinu kao relativizovano stanovište koje je određeno kako onim ko je kontroliše, tako i onim ko je sluša.

ŠERMAN. Nije celokupna moderna fotografija vezana uz reči niti je jednostavno preuzeta iz drugih izvora. Zanimljiv je slučaj Sindi Šerman (rođena 1954). (Vidi Primarne izvore br. 115, str. 949.) Njeni su možda najbolji radovi rani snimci koji su oponašali stare reklamne fotografije za film. Oni su tako vešto napravljeni da izgledaju kao izvorni. U njima autorka ostvaruje tajni američki san da bude u isto vreme zvezda, scenograf, producent i snimatelj, ali ona je to tek posredno. Kao sopstvena zvezda, ona može da bira ulogu koju želi, a njen izbor mnogo nam govori o njoj. Slika 1251 upućuje na njenu naklonost prema filmovima četrdesetih i pedesetih godina, koji lepe žene prikazuju kao ranjive heroine. Slika savršeno odgovara tom vremenu, sve do poslednje pojedinosti u kostimu, inscenaciji i osvetljenju. Tek posle nekog vremena shvatimo da fotografija postavlja zanimljiva pitanja o ženi projektovanoj na srebrni ekran. Mnogo se raspravljalo o tome da li je poruka feministička. Da li je to što Sindi Šerman koristi samu sebe znak njene narcisoidnosti, a njeno oslanjanje na stereotipe dokaz plitkog potrošačkog mentaliteta? Ili u njenom poziranju postoji feministički smisao za ironiju? Kako god da je protumačimo, slika na nas svojom čeznutljivošću i tajanstvenošću deluje na čudan način. Ovde je večita predstava žene koja se ogleda u ogledalu osavremenjena, i poprima svoj najizazovniji – i nedokučivi – izraz. Sindi Šerman nam nudi voajerstvo iz druge ruke, da tako kažemo, maštanje tako sročeno da zauvek isključuje autentičan izraz. U tom smislu ona je paradigma postmodernizma.

DODATAK: TEORIJA POSTMODERNIZMA

SEMIOTIKA. Semiotiku – nauku o znakovima – možemo smatrati granom filozofije. Zasnovana je u staroklasičnoj filozofiji i u srednjovekovnoj teologiji, a njen moderni oblik direktan je izdanak racionalizma prosvetiteljstva.



1251. Sindi Šerman. *Nenaslovljena filmska reklamna fotografija #2.*
1977. Fotografija, 45,5 x 25,5 cm
Predusretljivošću Metro filma, Njujork

Američku semiotičku školu osnovao je filozof Čarls Sanders Pirs. Uprkos prividno beskrajnoj raznolikosti, semiotika poseduje neka ključna obeležja svih filozofskih sistema: ona teži sveopštem razumevanju, a njene teorijske konstrukcije često slede klasične primere. Karakteristično je za nju da deluje kao zatvoreni sistem ideja koji nastoji da uspostavi unutrašnju logiku, a ne samo da pruži određenu količinu znanja.

Ovde je nemoguće sažeti čitavo to veliko područje: bila bi nam potrebna još jedna ovakva knjiga, jer postoji praktično bezbroj varijanti. U osnovi, semiotika omogućuje podsticajni pristup prastarom pitanju: šta naš duh zna i kako dolazi do tog znanja? U krajnjem smislu odgovor nam izmiče. Za budistu, na primer, duh ne može da spozna samog sebe, jer mu za to nedostaje fizička podloga pa je podložan stalnim menama; on zato poseduje beskrajne mogućnosti samoobmane. Kao i većina hermetičnih sistema, i semiotika polazi od stanovišta da duh sebe može da spozna isključivo pojmovima koje sam gradi. Ti pojmovi funkcionišu kao filteri pomoću kojih se tumače sva iskustva – kako unutrašnja tako i spoljašnja. Zato semiotiku ne zanima spoljna stvarnost – ako ona uopšte i postoji – jer je ona u osnovi nesaznatljiva i sama po sebi besmislena, iako neki semiotičari tvrde da smisao dolazi od Boga ili nekog oblika čiste Ideje.

Moderna semiotika počinje s Ferdinandom de Sosirom. Kao i mnogi drugi revolucionarni intelektualci i on se kasno u životu pobunio protiv ideja kojima je posvetio radni vek – u ovom slučaju protiv nauke o jeziku, filologije. Njegov doprinos je intuitivno shvatanje da se jezik ne može objasniti njegovim razvojem, jer on uvek funkcioniše kao koherentan sistem. Dinamičku paradigmu (dijahronijsku) on je zamenio statičkom (sinhronijskom). U središtu De Sosirovog sistema jeste njegova definicija znaka, koji se po njegovom shvatanju sastoji od ideje (označenog) i njene zvučne slike (označitelja). Identitet je definisan isključivo različitošću, što je s filozofskog stanovišta posmatrano sumnjiv pristup. Većina opozicija je binarna (na primer dobro i zlo), a one onda grade sve veće i sve složenije konstrukcije. Nasuprot tradicionalnoj gramatici, značenje se određuje preko struktura i odnosa koje one nameću. Tako kontekst postaje presudan za razumevanje. De Sosir, nadalje, razlikuje svakodnevni govor pojedinca (*parole*) i jezik kao lingvistički sistem zajednički čitavom društvu (*langue*). Kako u jeziku nema konkretnih predmeta, spoljašnjoj stvarnosti nema mesta u ovoj analizi – ona jednostavno postoji paralelno s *langue* i nije saznatljiva izvan tog konteksta. Problem De Sosirove semiologije leži u njenoj nesposobnosti da shvati jezik kao sistem koji se razvija (za to je potreban više organski model), pa tako i da shvati vreme uopšte: prošlo i buduće.

Semiotika je oblik sistematične analize koja se u načelu može primeniti gotovo na sve. (Sosirove se teorije, na primer, mogu uporediti s onima Talkota Parsonsa u sociologiji; zanimljivo je da obe nešto duguju sociologu Emilu Dirkemu.) Bitna je smisaonost same teorije, a ne njena utemeljenost na stvarnosti što je, kao što smo videli, u najboljem slučaju od sekundarnog značaja. Podaci su tek polazište za stvaranje konceptualnog modela, čime se postavlja pitanje da li on ima bilo kakvu važnost za stvarni život. To upućuje na glavnu slabost strukturalističkog pristupa semiologiji: ako je struktura narušena, onda pojmovi koji su vezani uz nju nemaju nikakvog smisla, jer on postaje apstrakcija lišena samostalnog života. Logična posledica je haos, a to je značajan problem kojem ćemo se još vratiti. Ipak ćemo se zapitati da li je to u stvarnosti tako.

U većini slučajeva odnos između znaka i značenja vrlo je složen. U ljudskom društvu on je na prvi pogled proizvoljan i rešava se dogovorom; inače se većina simbola ne bi mogla shvatiti, nego bi ostala u sasvim individualnoj sferi. To upućuje na temeljni problem koji muči semiotiku. Kao i većina teorija, ona je zagušena mukotrpnim misaonim procesom i teško razumljivim jezikom. Čak ako i uzmemo u obzir nepodobnost normalnog jezika da izrazi formalnu retoriku intelektualnih disciplina, to je još uvek nepotrebno složen sistem znakova, namerno dostupan samo „upućenima”. Ista se kritika može uputiti ulozi semiotike u savremenoj umetnosti i istoriji umetnosti.

DEKONSTRUKCIJA. Napad na strukturalističku semiologiju, koji je krajem šezdesetih godina poveo francuski filozof Žak Derida, ubrzo se razvio u rat na svim frontovima protiv tradicionalne nauke. I ranije su u filozofiji besneli slični sukobi. Prethodnike dekonstrukcije možemo naći u srednjovekovnoj sholastici, kako među nominalističkim misliocima poput Vilijama Okama, koji su odbacivali univarzalije, tako i u teoriji pretpostavki, gde kontekst određuje smisao. U stvari, praktično sve sporne tačke možemo naći na popisu zloglasnih sholastičkih logičkih grešaka koje zna svaki student filozofije. Još je interesantniji odnos prema muzici četrnaestog veka s njenim tropima (umetnutim delovima teksta i muzike) kao i ritmičkim neizvesnostima i dvosmislenostima koje tačno odgovaraju sredstvima koja koristi Derida. Ipak, dekonstrukcija je obeležena posebnom postmodernističkom bojom.

Derida je strukturalistički pristup smatrao neodgovarajućim za objašnjenje ljudske sudbine koju je istraživao ispitujući sopstveni svet. Kao što smo videli, De Sosirova semiotika sadrži klicu sopstvenog uništenja. Po Deridinom mišljenju, jezik je struktura koju treba rastaviti. Suprotno od strukturalista, on se zalagao za prednost pisane reči nad izgovorenom, koju ona prva najpre zamenjuje, da bi je na kraju sasvim istisnula. Budući da su svi kulturološki proizvodi – u smislu dokumenata – tekstovi, sve – istorija, pa i sam život – postaje tekst. Međutim, tekstovi nikad ne znače ono što se čini da znače, jer su znak i značenje potpuno odvojeni. To se kosi s temeljnim pretpostavkama svake semiotike; pa ipak, to je mogućnost koju sama semiotika dopušta, jer je odnos između znaka i značenja u načelu proizvoljan. Prema teoriji dekonstrukcije, sve je intertekstualno; to znači da sve zavisi od svega drugog do te mere da se nijedno obeležje ne može izdvojiti i da ne može postojati nikakav red ili uzročni odnos. Nadalje, nijedan se termin („dodatak, dopuna”) ne može zameniti nekim drugim tako da može da prođe kao da je onaj izvorni koji on „kvari” iznutra. Budući da se elementi slobodno spajaju, nijedan od njih ne može biti samodovoljan znak, već upućuje na neki element koji nije prisutan. To gledaocu daje novu slobodu stvaranja sopstvenih značenja kombinova-

njem delova teksta i variranjem njihovog sadržaja, bez obzira na autorovu nameru, u koju i tako nikad ne može biti potpuno siguran. Tako jezik postaje „bez smisla", a istina tek puka lingvistička konvencija koja uključuje i autora i subjekt, a što će dekonstrukcija opet odbaciti.

Dekonstrukcija je smrtni neprijatelj svih oblika logocentrizma (uverenja da postoje apstraktne istine utemeljene u stvarnosti) koji se smatraju oruđem etnocentrizma (uverenja da je sopstvena kultura viša od drugih). Ona odbacuje i standardnu binarnu opoziciju kao što je dobro nasuprot zlu. Da bi uništila takva uverenja, ona traži reči koje imaju mnogostruka, pa čak i kontradiktorna, značenja (koja su „neodlučna"), iako se i ona s vremenom svode na binarne opozicije.

Da bi opovrgnula neko načelo, dekonstrukcija se oslanja na izuzetke. Usredsredivši se na slabe, rubne tačke, gde se sve može dovesti u sumnju i postati nesaznatljivo, ona rađa beskrajni niz pitanja na koja nema odgovora. Osim upotrebe mutnih termina, omiljena tehnika dekonstrukcije jeste smišljanje novih reči („neologizama"), koji spajaju delove starih, poznatih reči kako bi stvorili neobična, a često i nelogična značenja. Takva je, na primer reč, „différance", koja spaja reč „to differ" („razlikovati") s rečju „to defer" („odgađati, oklevati"), da bi stvorila „neodlučnu reč" koja visi između dveju polazišnih. Différance u tom smislu zahteva jedinstvenost delova umesto smislenosti celine. Ta reč očigledno upućuje na druge „tekstove" koji menjaju ili u nedogled odgađaju značenje onog prvobitnog. Taj nesigurni pojam vremena koristi se, kao što se sećamo, ograničenjima svojstvenima strukturalizmu, koji se okreće protiv samog sebe.

Strukturalizam je, kao što se iz ovoga vidi, razoran po svojoj metodologiji. Destabilizujući vreme, a time i smisao, odgađanje dopušta dekonstruktivistima da menjaju pravila po svojoj volji, da bi ona odgovarala njihovoj nameri, koja je, u krajnjem, zbacivanje jezičke strukture da bi se potkopala logička misao. To ne samo da se kosi sa svim usvojenim pravilima razuma već ne dopušta nikakve izuzetke ni kritike. Nadalje, otvoreno se zastupa namerna zloupotreba termina, neodgovarajućih sinonima, namerno pogrešnih citata, iracionalnih gledišta, krajnjih tumačenja, pa čak i ličnih napada na protivnike.

Ono što je dekonstruktivistima važno jeste tekst, a ne činjenice. Stvarnost je, u najboljem slučaju, mentalna konstrukcija čiji se smisao određuje prema kontekstu (a ne prema strukturi). Posledica toga jeste da sve postaje nesaznatljivo – uključujući i sopstvena osećanja, iako se pojedincu dopušta da dođe do sasvim ličnog shvatanja. Odatle sledi da je svako razumevanje ili tumačenje u osnovi pogrešno. Dekonstruktivizam poriče prednost bilo kog stanovišta, ali podrazumeva se da je njegovo iznad svih ostalih. Odgovara mu zanemarivanje činjenice da, uprkos relativnosti, čak ni dekonstruktivizam ne može sasvim pobeći od autoritarnosti jezika, koji stvara svoje logičke strukture. Na kraju, on retko, ili gotovo nikad, ne dekonstruiše svoje tekstove jer tvrdi da je to „logika koja premašuje sve oblike razuma".

Ne treba napominjati da je dekonstrukcija izazvala buru negodovanja tradicionalnih intelektualaca. Osuđivan je za sve i sva – od iracionalnog sofizma do smišljenog mračnjaštva i sterilnog nihilizma. Pa ipak, dekonstrukcija je imala izvanredan uticaj na savremenu misao, pa je možemo smatrati fascinantnom istorijskom pojavom. Od svih kritika upućenih na račun dekonstrukcije možda najviše pogađa u cilj ona o njenoj predvidljivosti: kad se jednom njena nepisana pravila prozru, igra postaje jednostavna, a svaki dalji korak lako je predvidljiv.

Primarni izvori uz Četvrti deo

Ovo što sledi jeste izbor izvoda iz izvornih tekstova koje su napisali pisci, kritičari, arhitekti i fotografi s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka. Ovi napisi su dodaci glavnom tekstu i odnose se na njega. Potpuni navodi nalaze se u izjavama zahvalnosti na kraju knjige.

78

Johan Joahim Vinkelman (1717–1768)
Iz *Misli o imitaciji grčkih dela u slikarstvu i skulpturi*

Vinkelmanovi uticajni napisi o antičkoj klasici, uključujući Misli... (1755) *kao i* Istorija drevne umetnosti (1764), *položili su temelje modernoj arheologiji.*

Jedini način da postanemo veliki jeste taj da kao uzor uzmemo antičke stvaraoce... Njihova remek-dela ne otkrivaju nam samo prirodu u njenoj najvećoj lepoti nego... neke idealne prirodne lepote koje... postoje samo u duhu.

Možda i najlepša tela koja se danas mogu naći među nama nisu sličnija grčkim telima nego što je Ifiklo bio sličan svom bratu Heraklu. Uzmite kao primer mladog Spartanca rođenog od junaka i junakinje, nikad nesputanog tesnom odećom, koji je od sedme godine spavao na golom podu i koji je vežbao rvanje i plivanje od najranijeg detinjstva; uporedite ga s mladim mekušcem našeg doba pa odlučite kojeg od njih bi umetnik izabrao da mu pozira za mladog Tezeja...

Tim su vežbama tela, lišena suvišnog sala, dobijala plemenite i muževne konture kakve su grčki majstori davali svojim statuama... Pažljivo se izbegavalo sve što je izobličavalo telo. Alkibijad je odbio da svira u flautu jer je to moglo da mu naružiti lice... Zatim, odeća Grka bila je tako zamišljena da ne ometa prirodni rast tela, dok danas naša tesna odeća prisiljava prirodnu lepotu naših tela da pate zbog uskih haljina koje ih stežu oko vrata, struka i bokova. Čak je i nežniji pol izbegavao odeću koja steže...

Škola za umetnike bila je sportska dvorana gde su mladići vežbali goli, iako su inače zbog stida hodali odeveni. Tu su se okupljali filozofi i umetnici: Sokrat je dolazio da poučava Karmida, Artolika i Lisida; Fidija je svraćao da svoju umetnost obogati ovim sjajnim figurama. Tu su se mogli proučavati pokreti mišića i konture tela... Najlepši vidovi akta ovde su se otkrivali oku u mnogo različitih i otmenih stavova koje nikad ne mogu postići naručeni modeli koje angažuju sadašnje akademije...

Ove svakodnevne prilike za posmatranje tela omogućile su grčkim umetnicima da odu i dalje od toga: stvorili su opštu ideju lepote za pojedine delove tela i za njegove proporcije, ideju koja im je omogućila da se uzdignu iznad prirode jer je uzeta iz duhovnog područja koje postoji jedino u našem umu.

Isto je tako i Rafael stvorio svoju Galateju. Kao što je rekao u pismu grofu Baldasaru Kastiljoneu: „Budući da je lepota retkost među ženama, sledim zamisao koju je stvorila moja mašta..."

Imitirajući prirodnu lepotu usredsređujemo se ili na jedan model ili spajamo u celinu podatke dobijene od mnogobrojnih modela. U prvom slučaju dobijamo vernu kopiju, portret; to nas dovodi do oblika i figura nizozemske umetnosti. U drugom slučaju dolazimo do univerzalne lepote i njene idealne slike, a tim su putem krenuli Grci.

79

Etjen-Luj Bule (1728–1799)
Arhitektura, ogled o umetnosti

Buleova filozofija sledi romantičarsku tradiciju Žan-Žaka Rusoa. U ovom uvodu jednog nedatiranog rukopisa Bule izlaže svoje vizionarske zamisli o arhitekturi.

LJUDIMA KOJI NEGUJU UMETNOST

Kako mnome vlada preterana ljubav prema mojoj struci, ja sam joj se potpuno predao. Iako sam popustio pred ovom svemoćnom strašću, postavio sam sebi pravilo da moram da radim za dobrobit društva i da tako zaslužim poštovanje javnosti.

Odmah ću otvoreno priznati da se nisam ograničio isključivo na proučavanje naših starih majstora, već da sam pokušao da, proučavanjem prirode, proširim raspon ideja o svojoj struci za koju, kad bolje razmislim, smatram da je još u povojima.

Kako je malo pažnje u prošlosti poklonjeno poeziji arhitekture, koja jamačno doprinosi ljudskom zadovoljstvu i umetnicima pruža slavu koju zaslužuju!

To je moj kredo. Naše građevine, posebno javne zgrade, morale bi da budu neka vrsta pesme. Utisak koje na nas ostavljaju morao bi da u nama pobudi osećanja koja odgovaraju funkciji te zgrade. Ako u svoju arhitekturu nameravam da uključim svu poeziju za koju sam sposoban, čini mi se da je onda potrebno i da proučavam teoriju i da analiziram volumene, a da istovremeno nastojim da shvatim njihova svojstva, njihovo snažno delovanje na naša čula, njihove sličnosti s ljudskim organizmom. Laskavo sam o sebi

mislio da ću, ako se vratim izvoru svih likovnih umetnosti, uspeti da pronađem nove ideje i da ustanovim načela koja će biti tim čvršća jer su im koreni u prirodi.

Vi koji se oduševljavate likovnim umetnostima predajte se bez ostatka svim zadovoljstvima koje vam može pružiti ova uzvišena strast! Nijedno drugo zadovoljstvo nije tako čisto. Ta strast navodi nas da volimo da učimo, ona preobražava našu patnju u zadovoljstvo i svojim božanskim žarom prisiljava genija da napusti lažna proroštva. Ukratko, ta nas strast zove u besmrtnost.

Upravo vama koji negujete umetnosti posvećujem plodove svojih dugih bdenja; vama koji ste, uz svu svoju učenost, uvereni – i to bez sumnje, s pravom – da ne smemo poći od pretpostavke da jedino što nam preostaje jeste da oponašamo stare umetnike.

80

Žan-Ogist-Dominik Engr (1780–1867)
iz *„Engrove doktrine"*

Moris Deni, pripadnik grupe Nabi, skupio je ove aforizme iz Engrovih beležnica i iz sećanja njegovih učenika

Trebalo bi da umetnost slika samo lepotu...

Zar mislite da vas šaljem u Luvr da pronađete ideal lepote različit od onoga koji nalazite u prirodi? Slične gluposti u nesrećnim vremenima dovele su do propadanja umetnosti. Šaljem vas tamo zato što ćete od starih umetnika učiti da posmatrate prirodu, jer su oni sami priroda; na njima se treba napajati...

Ma koliko genijalni bili, ako do poslednje pojedinosti ne slikate prema prirodi, već prema svom modelu, uvek ćete ostati robovi; vaš način slikanja zaudaraće na ropstvo. Protivdokaz je upravo Rafael. On bi do te mere ukrotio model i tako ga potpuno uključio u svoje sećanje da se može reći da se model pokorio njemu, a ne on modelu...

Da biste se oblikovali u lepoti... hodajte glave uzdignute prema nebu, a ne pognute prema zemlji kao svinje koje ruju po blatu...

Antički likovi divni su samo zato jer podsećaju na lepotu prirode.... A priroda će uvek biti divna kad je slična antičkoj lepoti...

Proučavajte grčke vaze, jer tu sam počeo da razumem Grke...

Na vrata svog ateljea napisaću: Škola crtanja; a u stvari ću izgrađivati slikare.

Crtanje je čestitost u umetnosti...

Čak bi i dim trebalo izraziti linijom.

Sve je u crtanju; ono u umetnosti znači sve. Sami slikarski postupci vrlo su jednostavni i mogu se naučiti za osam dana...

Nema tačnog i netačnog crtanja; postoji samo lepo i ružno crtanje. To je sve!

Boja (je) jedan od ukrasa slike, jer boja dovodi ljubitelja nestručnjaka i obožavalaca do viših savršenstava umetnosti.

Kad gledate Rubensa, stavite štitnike poput onih koje nose konji.

81

Ežen Delakroa (1798–1863)
Iz *Dnevnika*

Delakroa je započeo svoj Dnevnik *1822. godine i redovno ga je vodio sve do smrti, 1863. godine. Pisao ga je, po sopstvenim rečima, „samo za sebe", nadajući se da će mu „doneti mnogo dobra". Ovaj izvod od 20. oktobra 1853. godine napisan je u Šanrozeu.*

Kako obožavam slikarstvo! I samo sećanje na neke slike, čak ako ih i ne vidim, prožme čitavo moje biće...

Efekat koji umetnost ima na osetljive organizme zanimljiv je i zagonetan: ti utisci zbrkani su ako pokušamo da ih opišemo, ali jasni i snažni ako ih ponovo proživljavamo, makar i samo u sećanju. Čvrsto sam uveren da uvek unosimo deo sebe u osećanja prema predmetima koji su na nas ostavili snažan utisak. Verovatno je jedini razlog zbog kojeg mi se ta dela svidaju taj što odgovaraju mojim sopstvenim osećanjima...

Osećanja koja su svojstvena slikarstvu na neki su način *opipljiva;* ni poezija ni muzika ne mogu da pokrenu slična osećanja. Uživaš da predočavaš predmete ako si ih zaista video, a istovremeno smisao koje te slike donose tvom duhu i tebe greje i uznosi. Ti likovi, ti predmeti (koji jednom delu tvog razumnog bića izgledaju kao obična stvar) slični su čvrstom mostu na koji se oslanja mašta da bi prodrla do tajanstvenog i dubokog čula čiji su oblici slični hijeroglifima – ali daleko rečitijim hijeroglifima nego što je to hladan prizor koji je samo štamparski znak, tipografsko slovo...

Varaju se ako misle da, kad napišu *noga* ili *ruka,* oni daju mom duhu isto osećanje kao onaj koji doživim kad ugledam divnu nogu ili ruku. Umetnost nije matematika u kojoj skraćivanje figura doprinosi uspešnom rešavanju problema; uspeh u umetnosti nije pitanje umanjivanja već uvećavanja (ako je to moguće) i produžavanja osećanja svim sredstvima. Šta je pozorište? Jedan od najsigurnijih dokaza čovekove potrebe da doživi što više osećanja u isto vreme. Ono okuplja sve umetnosti tako da svaka od njih uslovljava jači doživljaj svih ostalih zajedno.

82

Roza Boner (1822–1899)
Iz *Uspomena Roze Boner*

Otac Roze Boner, Remon, bio je slikar pejzaža i učenik socijaliste utopiste Anrija de Sen-Simona, koji je umetnika smatrao

sveštenikom svog „novog hrišćanstva" i koji je smatrao da će budući mesija biti (kako Roza ovde tvrdi) – žena. Ove uspomene štampane su 1910. godine.

Nikad nisam savetovala ženama slikarkama da nose mušku odeću u običnim životnim prilikama.

Ako me pak vidite ovako obučenu, to nije zato da bih bila posebna, već samo zato što mi je ovako lakše da radim. Zamislite samo da sam u jednom periodu svog života provodila dane u klanici... Strastveno sam volela konje. A gde bolje da ih proučim nego na sajmovima... Morala sam da priznam da mi je odeća moga pola stalna smetnja. Zato sam odlučila da od policijskog prefekta tražim odobrenje za nošenje muške odeće.

Ali odelo koje nosim moja je radna uniforma i ništa više. Nikad se nisam obazirala na nadimke koje su mi nadevali glupani...

Pre dve godine (tačno 8. oktobra 1896), prilikom prijema članova ruske carske porodice u Parizu, ministar kulture želeo je da im predstavi vodeće ličnosti francuske umetnosti... Nosila sam kostim od crnog somota i šeširić s perjem...

Čim sam stigla u Luvr, dala bih ne znam šta da sam imala na glavi svoj sivi filcani šešir. Bila sam jedina žena usred gomile muškaraca.... Sve su oči bile uprte u mene; nisam znala kuda da se denem. Bio je to strog ispit na kom mi je toga dana nedostajalo moje muško odelo, uveravam vas...

Uprkos promeni odeće, nema Evine kćeri koja više od mene ume da ceni nijanse; moja nagla i gotovo divlja priroda nikad nije sprečila moje srce da zauvek ostane žensko...

Zašto ne bih bila ponosna što sam žena? Moj otac, taj oduševljeni apostol čovečnosti, mnogo puta mi je ponovio da je ženska misija uzdizanje ljudskog roda, da je žena mesija budućih vekova. Njegovom učenju dugujem veliku ambiciju u pogledu pola kojem s ponosom pripadam i čiju ću nezavisnost podržavati do poslednjeg daha. Iznad svega, uverena sam da budućnost pripada nama.

83

Džon Konstabl (1776–1837)
Iz pisma Džonu Fišeru

Fišer, arhiđakon katedrale u Solzberiju, bio je umetnikov prijatelj celog života. Pismo od 23. oktobra 1821. odražava Konstablovu osetljivost na lepotu engleskog pejzaža.

Kako bih rado bio s tobom na ribarenju u Nju Forestu! Kakva to može biti reka? Obožavam sve te stvari – zvuk vode koja ističe preko vodenične brane, vrbe, stare trule daske, sluzave stubove, ciglene zidove. Šekspir je sve pretočio u poeziju; on nam pripoveda o kolibi starog Toma među torovima za ovce i mlinovima. Dokle god budem slikao, nikad neću prestati da slikam takva mesta. Uvek sam uživao u tome pa bih bio oduševljen da sam i sâm video to što mi opisuješ, i to baš u tvom društvu, „u društvu čoveka pred koga priroda ne rasprostire uzalud svoje blago". Pa ipak, trebalo bi da najbolje slikam svoja mesta; slikati to je za mene drugi naziv za osećati, pa „moje bezbrižno detinjstvo" povezujem sa svim onim što leži na obalama reke Stur; ti prizori napravili su od mene slikara i ja sam im zahvalan; zaista, često sam razmišljao o njima kao o slikama pre nego što sam i dotakao olovku.

84

Džon Raskin (1819–1900)
Kamena Venecija, iz Šestog poglavlja: „Priroda gotike"

Raskinovo delo Kamena Venecija, *štampano 1853. godine, hvali venecijansku gotičku arhitekturu, a kritikuje njene renesansne građevine. Gotika je bila veoma omiljena u devetnaestom veku.*

Upravo to svođenje fabričkog radnika na mašinu više nego ijedno drugo zlo ovog vremena vodi narodne mase svuda u svetu u beskorisnu, nesuvislu, razornu borbu za slobodu, čiju prirodu nisu kadri sebi da objasne...

Jer, pazite, ja sam naglasio da su grubost gotike ili bilo koji oblik njenog nesavršenstva u stvari divni tamo gde je bez njih nemoguće shvatiti svrhu ili ideju... Fina završenost poželjna je i kod najvećih majstora umetnosti, a oni nam je uvek i pružaju. Ali manje kvalitetni ljudi nisu kadri da delo završe jer da se ono savršeno završilo trebalo bi posedovati savršeno znanje, a mi njihove ideje moramo da uzmemo onako kako oni mogu da nam ih daju... Iznad svega, ne zahtevajte izvođačko savršenstvo tamo gde nema misli, jer onda je to ropski posao...

Danas uvek nastojimo da razdvojimo to dvoje; mi želimo da jedan čovek stalno misli, a drugi da stalno radi, pa jednog nazivamo gospodinom, a drugog radnikom; a često bi trebalo radnik da misli, a mislilac da radi, a obojica bi trebalo da budu gospoda u najboljem smislu reči. Kako stvari stoje, obojicu smo učinili negospodskim, jer jedan je zavidljiv, a drugi pun prezira prema svome bratu; sveukupno društvo sastoji se od bolećivih mislilaca i bednih radnika. Danas samo radom misao može postati zdrava, a jedino mišlju rad može biti srećan pa se to dvoje nikad ne može nekažnjeno razdvajati...

Dovoljno smo rekli da čitaocu pokažemo da grubost i nesavršenosti koje su naziv „gotički" činile pogrdnim postaju, ako ih ispravno shvatimo, najplemenitije oznake hrišćanske arhitekture, i to ne samo plemenite nego i bitne. Izgleda neverovatno paradoksalno, ali reč je o najvažnijoj istini kad kažemo da nikakva arhitektura ne može biti uistinu plemenita ukoliko *nije* nesavršena...

Gde god je radnik zaista rob, pojedini delovi zgrade moraju potpuno da liče jedan na drugi; jer savršenstvo izrade može se postići jedino ako se radnik nauči da radi samo jednu stvar i ništa drugo. Tako na prvi pogled možemo znati do

koje je mere radnik ponižen ako samo pogledamo da li su razni delovi zgrade isti ili nisu; kad bi u grčkim delima svi kapiteli bili isti, a svi odlivci bez ikakve razlike, onda bi degradacija bila potpuna;... no ako, kao što je to slučaj u grčkim delima, postoji stalno menjanje, kako u crtežu tako i u izradi, to znači da je radnik bio potpuno slobodan.

85
Šarl Bodler (1821–1867) „Moderna publika i fotografija", iz Drugog dela *Salona 1859.*

Bodler, koji je danas poznat po svojim kontroverznim pesmama Cveće zla *(1857), sredinom devetnaestog veka bio je ugledan pariski likovni kritičar. Fotograf Nadar bio je njegov prisan prijatelj.*

U ovom veku prirodni slikar kao i prirodni pesnik gotovo je čudovište. Naš ukus isključivo za istinito... pritiska i uništava naš smisao za lepo. Tamo gde treba tražiti samo lepo... naši ljudi traže samo istinito. Oni nisu umetnički nastrojeni, prirodi skloni umetnosti...

Na području slikarstva i skulpture simbol vere onih koji poznaju svet, naročito u Francuskoj... jeste sledeći: „Verujem u prirodu i jedino u nju... Verujem da umetnost jeste i može biti samo verna kopija prirode... Zato, kad bi nam neki industrijski postupak mogao doneti rezultat istovetan s prirodom, onda bi to bila apsolutna umetnost." Osvetoljubiv Bog čuo je molitve mnoštva; Dager je bio njegov mesija. A onda rekoše sami sebi: „Budući da nam fotografija daje sve željene garancije preciznosti... Umetnost je fotografija." Od tog časa naše omraženo društvo navalilo je da posmatra, poput Narcisa, svoju banalnu sliku na metalnoj ploči...

Uveren sam da je loše primenjen napredak fotografije, kao i svaki sasvim materijalni napredak, uveliko doprineo osiromašenju francuskog umetničkog genija... Poezija i napredak dva su ambiciozna čoveka koja se mrze s urođenom mržnjom pa kad se na putu sretnu, jedan ili drugi mora da ustukne. Ako dopustimo fotografiji da odmeni umetnost u nekom njenom delu, ubrzo će je potpuno zameniti ili iskvariti, zahvaljujući gluposti masa koje su njeni prirodni saveznici. Zato fotografija mora da se vrati svom pravom zadatku, a taj je da bude sluškinja umetnosti i nauke... neka snimci brzo obogate putnikov album i neka njegovom oku podaju preciznost sećanja koja mu nedostaje... Neka ukrasi biblioteku prirodnjaka, neka poveća mikroskopski sitne insekte, neka čak potkrepi dodatnim činjenicama postavke astronoma. Neka bude sekretar i beležnik onome kome je iz profesionalnih razloga potrebna apsolutna činjenična tačnost... Ali ako joj dopustimo da zadre u sferu neopipljivog i imaginarnog, u područje koje je vredno samo zato što mu čovek daje nešto od svoje duše, onda jao nama!

86
Šarl Bodler „O herojstvu modernog života" iz 18. dela *Salona 1846.*

Bodler je smatrao da slikari i skulptori treba da odbace teme iz istorije i da treba da biraju one iz savremenog života. Njegova ideja uticala je na rad nekolicine kasnijih slikara, uključujući i njegovog bliskog prijatelja Eduara Manea.

Ali vratimo se našem glavnom i ključnom problemu, a taj je da otkrijemo da li posedujemo posebnu lepotu koja je izraz naših novih osećanja. Primećujem da se većina umetnika koji napadaju moderni život zadovoljila javnim i službenim temama – našim pobedama i političkim junaštvima. Pa i to rade nevoljno i samo zato što ih je vlada koja ih plaća za to zadužila. Međutim, postoje intimne teme koje zahtevaju mnogo više hrabrosti.

Svečanosti mondenog života i hiljade raštrkanih egzistencija – prestupnici i izdržavane žene – koji žive u senci velikog grada... sve nam to dokazuje kako je dovoljno otvoriti oči pa da prepoznamo svoje junaštvo.

Zamislimo kako ministar, podstaknut drskim zapitkivanjima opozicije, daje oduška (jednom i zauvek) svom preziru i gađenju prema svakom neupućenom i zlonamernom oponiranju. Iste večeri čućete kako po Bulevaru Italijen zuje reči: „Jesi li bio danas u Komori? Jesi li video ministra? Bože, kako je bio sjajan! Nikad nisam video takav prezir! „

I tako *postoje* stvari kao što su moderna lepota i moderno junaštvo!...

Sve te reči koje izlaze iz vaših usta dokazi su vašeg uverenja u novu i posebnu lepotu koja nije ni lepota jednog Ahila niti Agamemnona.

Život našeg grada bogat je poetskim i divnim temama. Mi smo obavijeni i prožeti čarobnom atmosferom, ali to ne primećujemo.

87
Gistav Kurbe (1819–1877) Iz pisma grupi studenata

Grupa studenata, koja se izdvojila iz državne Ekol de Bozar, pozvala je Kurbea da vodi alternativnu školu koju su studenti želeli da osnuju. U ovom pismu od 25. decembra 1861. Kurbe odbacuje njihovu ponudu, ali pristaje da otprilike godinu dana poučava i kritikuje studente u iznajmljenom ateljeu u kojem je model obično bio seljak s nekom domaćom životinjom.

Nemam i ne mogu imati studente. Ja koji verujem da svaki umetnik treba da bude svoj gospodar...

Ne mogu nikoga obučiti svojoj umetnost... jer smatram da se umetnost ne može predavati... Smatram da je umetnost

do kraja lična, a da je dar svakog umetnika samo rezultat njegovog sopstvenog nadahnuća i njegovog proučavanja tradicije...

Posebno slikarska umetnost sastoji se od prikazivanja predmeta koji su vidljivi i opipljivi umetniku.

Svako doba mogu prikazivati samo umetnici koji u njemu žive... Smatram da su umetnici jednog veka potpuno nesposobni kad je reč o opisivanju predmeta prethodnog ili idućeg veka...

Zato odbacujem termin istorijska umetnost u smislu umetnosti koja se odnosi na prošlost. Istorijska umetnost je po svojoj suštini savremena. Svako doba mora imati sopstvene umetnike koji će ga izražavati i opisivati za budućnost...

Pravi umetnici jesu oni koji svoje vreme nastavljaju da opisuju tačno od onog časa kad su to prestali da čine umetnici prošlog razdoblja. Povlačiti se u prošlost znači ne činiti ništa... To objašnjava činjenicu da se sve arhaične škole u krajnjem smislu svode na kompilacije.

Isto tako smatram da je slikarstvo u svojoj suštini KONKRETNA umetnost pa ga prema tome može činiti jedino predstavljanje STVARNIH I POSTOJEĆIH predmeta... Mašta se u umetnosti sastoji u umeću pronalaženja najpotpunijeg izraza za postojeći predmet, a ne u izmišljanju ili stvaranju samog predmeta.

Lepota je sadržana u prirodi, a u stvarnosti se susreće u najrazličitijim oblicima. Čim je pronađemo, ona pripada umetnosti ili, bolje rečeno, umetniku koji je u stanju da je opazi... Lepota zasnovana na prirodi jeste iznad svih umetničkih konvencija.

88

Lila Kabot Peri (1848?–1933)
Iz „Uspomene Kloda Monea od 1889. do 1909. godine"

Lila Kabot Peri bila je američka slikarka koja je radila izvan zemlje. Mone se kao strog empiričar užasavao umetničkih teorija; zato je odbijao da sistematizuje svoje poglede na umetnost. Uspomene Lile Kabot Peri, objavljene 1927. godine, najbolje svedoče o njegovim idejama.

Nikad nije uzimao učenike, a mogao je da bude učitelj koji bi ih snažno nadahnjivao samo da je bio voljan da ih poučava. Sećam se kako mi je jednom rekao:

„Kad počneš da slikaš, pokušaj da zaboraviš koje predmete imaš pred očima – drvo, kuću ili bilo šta. Jednostavno misli: evo kvadratića plavetnila, pravougaonika ružičastog, pruge žutog, pa slikaj onako kako ti izgleda, tačno tu boju i taj oblik, sve dok ne postigneš sopstveni naivni utisak prizora koji je pred tobom."

Rekao je da bi voleo da se rodio slep, pa da je onda iznenada progledao, tako da može da počne da slika ne znajući koji su to predmeti koje vidi pred sobom. Smatrao je da je prvi stvarni pogled na motiv verovatno presudan, s najmanje predrasuda, i dodao je da bi prvo slikanje trebalo da pokrije što veći deo platna, makar i sasvim grubo, tako da se od samog početka može odrediti tonalitet celine....

Moneova filozofija slikanja sastojala se u slikanju onoga što zaista vidi, a ne onoga što čovek misli da bi trebalo da vidi; ne predmeta izolovanog u epruveti, nego predmeta preplavljenog sunčevom svetlošću i uronjenog u atmosferu, s plavom kupolom Neba koje se odražava u njegovoj senci.

89

Meri Kasat (1845–1926)
Iz pisma Harisonu Morisu

Između 1874. i 1886. u Francuskoj je slabo povezana grupa umetnika, koji su se pročuli kao impresionisti, organizovala osam izložbi izvan službenog Salona. Ove „nezavisne" izložbe ubrzo su nadahnule druge umetnike u Zapadnoj Evropi i time znatno doprinele rušenju akademskog sistema koji je od sredine sedamnaestog veka vladao evropskom umetnošću. Pismo Meri Kasat od 15. marta 1904. upućeno Morisu, direktoru Pensilvanijske akademije likovnih umetnosti, odgovor je na nagradu koja joj je bila dodeljena.

Prva naša izložba, održana 1879. godine, značila je protest protiv službenih izložbi, a ne okupljanje umetnika istih umetničkih usmerenja. Otada su nas nazivali „impresionistima", taj naziv možda odgovara za Monea, ali nema nikakvog smisla pridenuti taj naziv Degau.

Sloboda je prvo dobro ovog sveta i vredna je borbe kad se radi o izbegavanju tiranije nekog žirija, jer nema profesije koja je tako potlačena kao naša. Žerom (neki akademski slikar), koji je čitav život proveo po žirijima svih službenih izložbi, rekao je nedugo pre smrti da bi on, Žerom, odbio Mileove slike (da je kojim slučajem ovaj još živ) i da mu ništa ne znači činjenica da je svet priznao Mileovu genijalnost.

Mislim da je to najbolji komentar vladajućeg sistema... Kad sam pre nekoliko godina bila kod kuće, ono što me je najviše razočaralo bilo je što sam videla kako slepo kopiramo sve loše strane francuskog sistema, one na koje se i sami Francuzi žale i koje nastoje da otklone.

90

Džejms Abot Maknil Visler (1834–1903)
Iz *Diskretnog umeća stvaranja neprijatelja*

Vislerova knjiga, objavljena 1893. godine, sadrži i priču o parnici zbog klevete, koju je podigao protiv Džona Raskina 1878. godine.

Kao što je muzika poezija zvuka tako je slikarstvo poezija gledanja, a teme nemaju nikakve veze sa skladom zvukova ili boja.

Veliki muzičari su to znali. Betoven i ostali pisali su muziku – jednostavno muziku; simfoniju u nekom tonalitetu, koncert ili sonatu u nekom tonalitetu. U Ef-duru ili Ge-duru slagali su božanske harmonije... kao kombinacije koje su proisticale iz akorda dotičnih durova i odgovarajućih molova.

To je čista muzika, za razliku od arija – koje su same po sebi proste i vulgarne, ali zanimljive po asocijacijama, kao na primer „Jenki Dudl..."

Umetnost bi trebalo da bude nezavisna od svih šupljih fraza – trebala bi da stoji zasebno i da se oslanja na umetničko osećanje oka ili uha, ne mešajući to sa osećanjima koja su joj sasvim strana, kao što su npr. religioznost, saosećanje, ljubav, rodoljublje i slično. Sve to nema nikakve veze s njom i zato se trudim da svoja dela nazovem „aranžmanima" ili „harmonijama".

Uzmite, na primer, sliku moje majke izloženu na Kraljevskoj akademiji pod nazivom „Aranžman u sivom i crnom". Eto, to je to. Za mene je zanimljiva kao slika moje majke; ali zašto bi javnosti trebalo da bude važan identitet osobe prikazane na portretu?

91

Ogist Roden (1840–1917)
Iz „*Razgovora*" s Polom Gselom

Sledeće beleške, zapisane 1911, otkrivaju Rodena kao predstavnika nekonvencionalne ideje da se lepota ili ružnoća umetničkog dela odnose na unutrašnja obeležja ili „istinitost", što je karakteristično za njega.

Proste mase često zamišljaju da ono što smatraju ružnim u životu nije prikladno da bude predmet umetničkog dela. Najčešće bi nam zabranile da prikazujemo ono što im se ne sviđa ili što ih vređa u prirodi.

Time uveliko greše...

Ono što se obično u prirodi zove *ružnoćom,* u umetnosti može da bude mnogo velike lepote.

Na činjeničnom planu *ružnim* zovemo sve što je iskrivljeno, nezdravo, što upućuje na neukus, na maloumnost, na patnju, sve što je suprotno pravilnosti koja je znak zdravlja i snage: grbavac je *ružan,* šepavac je *ružan,* sirotinjske prnje su *ružne...*

Ali ako veliki umetnik upotrebi neku od tih ružnoća, ona se u tom času preobražava...

Za velikog umetnika sve u prirodi ima karakter...

A ono što se smatra ružnim u prirodi često ima više *karaktera* nego ono što se naziva lepim; u zgrčenosti bolesnika, u crtama lica pokvarenjaka, u stanju svake nakaznosti i raspadnutosti unutrašnja istina jasnije sja nego u crtama koje su pravilne i zdrave.

A kako isključivo snažni *karakter* nadoknađuje lepotu u umetnosti, često se događa da što je stvorenje ružnije u prirodi, to je lepše u umetnosti.

U umetnosti nema ničeg ružnog, osim onoga što nema karaktera, to jest onoga što ne pruža ni spoljašnju ni unutrašnju istinu.

Što god je nepravo, što god je veštačko, što god nastoji da bude prikladno više nego izražajno, što god je mušičavo i usiljeno, što god se smeška bez povoda, krivi ili šepuri bez razloga – sve je to bez duše i bez istinitosti; sve je to *glumljenje* lepote i šarma; ukratko, sve je to laž, a u umetnosti to znači – *ružnoću.*

92

Žoris-Karl Uismans (1848–1907)
Iz „Gvožđa"

Uismans, autor radikalno antinaturalističkog romana Nasuprot *(1884), bio je isto tako značajan kritičar umetnosti u Parizu krajem devetnaestog veka. Sledeći tekst uzet je iz izbora njegovih umetničkih kritika nazvanih Certaines (1889).*

U arhitekturi stanje je sada ovakvo.

Arhitekti grade besmislene spomenike, čiji delovi, pozajmljeni od svih mogućih razdoblja, čine najropskiju parodiju koja se uopšte može naći...

Jedno je sigurno: ovo doba nije dalo nijednog arhitektu i nije obeleženo nikakvim stilom... Druga nesumnjiva činjenica jeste da se kamen, koji se dosad smatrao osnovnim građevinskim materijalom, uništio i iscrpio stalnom upotrebom...

Ali naše doba ipak se može oteloviti u zgradama koje simbolizuju njegovu delatnost i njegovu tugu, njegovu lukavost i njegov novac, u delima koja su tmurna i gruba, ali u svakom slučaju nova.

A materijal smo ovde spomenuli – to je gvožđe.

Od vladavine Luja Filipa (1830–1848) bilo je mnogo pokušaja da se sagradi gvozdena građevina, ali... nije otkriven nijedan novi oblik; metal je ostao povezan s kamenom, pomoćno sredstvo, nesposobno da stvori spomenik koji nije ni železnička stanica ni staklena bašta, spomenik koji će estetska kritika možda istaći...

Uloga gvožđa, dakle, praktična je i ograničena, rezervisana za unutrašnju upotrebu.

Takvo je bilo stanje u arhitekturi kad se odlučivalo o Izložbi 1889. godine.

Zanimljivo je videti da li je s... Ajfelovom kulom (slika 964) gvozdena gradnja prestala da pipa po mraku i da li je... konačno pronašla svoj stil...

S dirljivom jednodušnošću... čitava štampa poklonila se geniju g. Ajfela.

Pa ipak, ta kula je poput fabričkog dimnjaka u izgradnji, i liči na olupinu koju tek treba ispuniti klesanim kamenom ili ciglom. Čovek ne može da zamisli da je ona dovršena, i da će ta usamljena cev puna rupa ostati takva kakva jeste...

Ajfelova kula zaista je neverovatno ružna, a nije čak ni jako velika! Gledana odozdo, ne izgleda onoliko visoka koliko se navodi da jeste...

Iz daljine, iz centra Pariza, iz udaljenih predgrađa utisak je sličan. Praznina korpe smanjuje ga; rešetkasta konstrukcija čini ovaj gvozdeni trofej groznom krletkom za ptice...

Visoka je 300 metara, a kao da je samo stotinu; dovršena je, a čini se da je tek započeta...

Konačno, čovek se mora zapitati koja je osnovna svrha postojanja ove kule?

93

Vinsent van Gog (1853–1890)
Iz pisma bratu Teu

Teo, koji je radio za prodavca umetničkih dela u Parizu, pružao je Vinsentu najveću moralnu i materijalnu podršku. Ovo pismo, koje nosi datum 30. aprila 1885, pisano je iz roditeljske kuće u Nimegenu.

Pokušao sam da naglasim da su oni ljudi koji jedu krompir uz svetiljku kopali zemlju tim istim rukama kojima grabe u posudu, što upućuje na *rad rukama* i pošteno zarađivanje za hranu svagdašnju (slika 977).

Hteo sam da dam utisak o načinu života koji je sasvim drugačiji od života nas, uljuđenih. Zato ne očekujem da će se odmah svima svideti i da će im se diviti...

Mislim da ne bi bilo u redu seljačkoj slici dati neku konvencionalnu uglađenost. Ako slika seljaka miriše na slaninu, dim, na paru od kuvanja krompira – to je u redu, to ne škodi; ako staja zaudara na stajsko đubre – u redu, to ide uz staju; ako polje miriše na zrelo žito ili krompir ili... đubrivo – to je zdravo, naročito za gradske ljude.

94

Vinsent van Gog
Iz pisma Teu (bez datuma)

Vraćam se na ideje koje su mi pale na pamet na selu, pre nego što sam upoznao impresioniste. Zato ne bi trebalo da se iznenadim ako impresionisti počnu da kritikuju moj način rada, jer njega su oplodile ideje Delakroa više nego njihove. Umesto da pokušavam da tačno reprodukujem ono što vidim pred očima, ja koristim boje proizvoljno, da bih što jače izrazio sebe...

Želeo bih da naslikam portret jednog prijatelja umetnika koji sanja velike snove, koji radi onako kako slavuj peva, jer to je u njegovoj prirodi. Biće plavokos. Želim da u sliku unesem poštovanje i ljubav koje osećam prema njemu. Zato ga slikam onakvog kakav on jeste, što u prvom redu znači što vernije mogu.

Ali slika još nije gotova. Da bih je završio, postajem proizvoljni kolorista. Preterujem u boji kose, tako da dolazim do narandžastih tonova, do hrom- i limunbledožute.

Umesto da iza njegove glave naslikam običan zid prosečne sobe, ja slikam beskraj, jednostavnu pozadinu bogatu najintenzivnijim plavetnilom koje mogu da zamislim pa tim jednostavnim spajanjem sjajne glave na pozadini gustog plavetnila postižem tajanstven efekat, kao da je reč o zvezdi u dubinama plavetnog neba.

95

Pol Gogen (1848–1903)
Iz pisma J. F. Vilumsenu

Danski slikar Jens-Ferdinand Vilumsen bio je član Gogenovog bretonskog kruga umetnika. Gogen je ovo pismo napisao u jesen 1890. godine, pre odlaska na Južna mora.

Što se mene tiče, odluka je doneta. Uskoro odlazim na Tahiti, ostrvce u Okeaniji, gde se materijalne životne potrebe mogu zadovoljiti i bez novca. Želim da zaboravim sve nevolje prošlosti, želim slobodno da slikam ne očekujući slavu u očima drugih, želim tamo da umrem i da budem zaboravljen... U Evropi se za iduće pokoljenje spremaju strašna vremena: carstvo novca. Sve je trulo, čak i ljudi, čak i umetnosti. Tahićanin, naprotiv, pod večno letnjim nebom, u fantastično plodnoj zemlji, treba samo da pruži ruku i da ubere plod; i nikad ne treba da radi. Dok su u Evropi muškarci i žene plen hladnoće, gladi i bede, i preživljavaju samo zahvaljujući neprekidnom radu i borbi, Tahićani, srećni stanovnici dalekog okeanijskog raja, poznaju samo blagost života. Živeti – za njih znači pevati i ljubiti... Kad organizujem materijalni život, onda mogu da se posvetim velikim umetničkim delima, bez umetničke zavisti i bez potrebe da se bavim bilo kakvim ponižavajućim trgovanjem.

96

Luis Salivan (1856–1924)
Iz eseja „Visoke poslovne zgrade s umetničkog gledišta"

Salivan je već bio dovršio nekoliko oblakodera, među njima i zgradu Vejnrajt i zgradu Garanti, kad je 1896. godine zabeležio svoje ideje u ovom eseju.

Arhitekti ove zemlje i ove generacije suočeni su sada s nečim novim pod suncem – naime... sa zahtevom da grade visoke poslovne zgrade...

Kancelarije su nužne za vođenje poslova; izum i usavršavanje liftova velike brzine čini vertikalno putovanje – koje je nekad bilo dosadno i mučno – lakim i udobnim; razvoj proizvodnje čelika otvorio je put prema sigurnim, čvrstim i ekonomičnim građevinama velike visine; stalni porast stanovništva velikih gradova, zagušenost centara i porast cene zemljišta podstiču povećanje broja spratova... Tako je nastao onaj oblik visoke gradnje koji je nazvan „moderna poslovna zgrada"...

Problem: kako toj sterilnoj gomili... tom ogolelom, napadnom izrazu večne borbe, podariti ljupkost onih viših oblika osetljivosti i kulture koji se zasnivaju na nižim i jačim strastima?

Koja su glavna obeležja visoke poslovne zgrade?... Ona je visoka. Ta visina za umetničku prirodu uzbudljiv je vid te arhitekture... Svaki centimetar zgrade mora da bude ponosan i uzvišen i u tom uzbudljivom uzdizanju od osnove do vrha ona predstavlja jedinstvo bez ijednog pravca otklona...

Neki kritičari podupirali su teoriju da je pravi prototip visoke poslovne zgrade klasičan stub koji se sastoji od osnove, cevastog dela i kapitela...

Drugi teoretičari, vođeni mističnim simbolizmom, navode mnoga trojstva u prirodi i umetnosti kao i lepotu i ispunjenje takvog trojstva u jedinstvu...

Treći, tražeći primere i opravdanje u biljnom carstvu, zahtevaju da projekat iznad svega bude organski... Upućuje na bor, na njegove bujne korene, njegovo vitko neprekinuto stablo, na busen zelenila podignut visoko iznad tla. Takav bi, po njihovim rečima, trebalo da je projekat visoke poslovne zgrade: i oni kažu – vertikalan i trodelan.

Neki pak, koji su osetljiviji na delovanje pojedinih elemenata nego na trojstva, kažu da projekat treba stvoriti jednim potezom, jednim udarcem čekića, kao da ga je proizveo neki kovač ili svemogući Jupiter...

Ja ću se, iako nerado, distancirati (od ovih kritičara) jer ne pogađaju... suštinu čitave stvari, ni njenu istinu, čvrstu filozofiju arhitektonske umetnosti...

Bez izuzetka u prirodi (njeni) oblici izražavaju unutrašnji život, urođen kvalitet (životinje, stabla, ptice, ribe) onoga što nam predstavljaju; to je tako tipično, tako prepoznatljivo, da jednostavno kažemo da je „prirodno" što je tako...

To je trajni zakon svih stvari, organskih i anorganskih... da forma uvek sledi funkciju...

Zar ćemo onda svakodnevno kršiti taj zakon u umetnosti?

Zar to u krajnjoj liniji ne znači da jedan ili dva niža sprata (visoke poslovne zgrade) poprimaju posebna obeležja koja odgovaraju posebnim potrebama, a da redovi tipičnih poslovnih prostorija koje imaju tu nepromenjenu funkciju nastavljaju da postoje u istim nepromenjenim oblicima? A što se tiče potkrovlja... njegova uloga će uvek biti podjednako na snazi u... njegovom spoljnjem izrazu. Rezultat toga je, prirodno... tročlana podela, koja ne proističe ni iz kakve teorije, simbola ili zamišljene logike.

97

Džordžija O' Kif (1887–1986)
Iz spisa „Stiglic: Njegove slike su ga sakupile"

Džordžija O' Kif je susrela Alfreda Stiglica 1908. godine, a prvi put je izlagala 1916. godine u njegovoj galeriji. Udala se za njega 1924. Ove beleške, objavljene 1949. godine, napisane su posle njegove smrti.

Stiglic je odrastao u vreme kad je fotografija bila još u začetku, počeo je njome da se bavi dok je studirao mašinstvo na berlinskoj politehničkoj školi... Ubrzo je odlučio da postane važan autor na području fotografije, a započeo je time što je razaslao snimke po svim izložbama i dobio sve nagrade koje su se uopšte u to doba delile...

Iako su snimci koje je u to doba radio izazivali veliko divljenje slikara i umetnika uopšte, umetnici su ipak smatrali da fotografija nikad ne može postati umetnost. Stiglic se s tim nije slagao. Kako je po prirodi bio borac, počeo je da radi na tome da se fotografija prizna kao umetnost – ne toliko radi sebe, koliko radi same fotografije... Slikari su umeli da kažu kako bi voleli da su sami naslikali ono što je on snimio. Ali on je uvek govorio kako ne žali što nije snimio ono što oni slikaju.

Godine 1890. dvadesetšestogodišnji Stiglic vratio se u Ameriku sa studijskog boravka u Evropi. Sledile su godine grozničavog rada na fotografiji. Konačno je zaključio da bi rad jedne grupe mogao više doprineti priznanju fotografije kao umetnosti nego rad pojedinca...

Fotosecesijska grupa osnovana je 1902. godine... a Stiglic je bio na njenom čelu. Od 1905. počeli su da priređuju fotografske izložbe u maloj galeriji nazvanoj „291"... Tu su postavljene i izložbe začetnika moderne umetnosti...

Nastavnici Udruženja studenata umetnosti (Art Studio League) poslali su me (kao i sve druge studente) da pogledam prvu izložbu Rodenovih crteža u galeriji „291"...

Dobro se sećam žestine Stiglicove odbrane kad su studenti s njim počeli da razgovaraju o crtežima.

98

Anri Matis (1869–1954)
Iz „Beležaka jednog slikara"

Ovaj članak, koji najpotpunije izražava Matisovo gledanje na umetnost, svedoči o prelazu iz njegove rane fovističke faze u zrelo, postfovističko, razdoblje.

Često kad se spremim da radim, najpre pribeležim svoja neposredna i površna osećanja boje. Pre nekoliko godina bio mi je dovoljan prvi rezultat – ali kad bih se danas time zadovoljio, moja bi slika bila nepotpuna. Pribeležio bih trenutni utisak koji odmah nestaje; to ne bi definisalo moja osećanja, pa možda sledećeg dana više ne bih ni umeo da prepoznam njegov smisao. Želim da dostignem stanje zgusnutosti senzacija koje čini sliku...

Postoje dva načina izražavanja stvari; jedan je pokazati ih u sirovom stanju, a drugi je prizvati ih na umetnički način. Napuštajući doslovno predstavljanje pokreta, može se krenuti prema višem idealu lepote...

Pretpostavimo da se latim slikanja nekog enterijera: preda mnom je ormar; on mi sugeriše osećanje jarkocrvenog – pa ja slikam nekim crvenim tonom koji me zadovoljava; odmah se uspostavlja veza između te crvene boje i beline platna. Ako uz crvenu stavim neku zelenu boju, ako naslikam žuti pod, još uvek je potrebno da između tog zelenog, tog žutog i beline platna bude uspostavljen odnos koji će me zadovoljavati. Ali svi ti tonovi slabe utisak jedan drugom. Zato je potrebno da različiti elementi kojima se koristim budu tako uravnoteženi da se uzajamno ne poništavaju. Zato moram da organizujem svoje misli; odnos među tonovima mora biti uspostavljen tako da se oni međusobno podržavaju. Novom kombinacijom boja to će se postići pa će se potpunije preneti moje tumačenje... Ne mogu slepo da oponašam prirodu; moram da je tumačim i da je podvrgnem duhu slike. Kad otkrijem odnos među svim bojama, rezultat mora biti živ sklad tonova, sklad koji nije daleko od onoga koji se postiže muzičkom kompozicijom...

Sanjam o umetnosti ravnoteže, o čistoći i spokoju koje neće mučiti ili deprimirati tema, o umetnosti koja će biti za svakog duhovnog poslenika, bez obzira na to da li je on poslovni čovek ili pisac, kao neki smirujući uticaj, kao nešto što duhu donosi mir, kao udobna naslonjača u kojoj će se odmoriti od fizičkog napora.

99

Vasilij Kandinski (1866–1944)

O duhovnom u umetnosti, iz petog poglavlja pod naslovom „Efekat boje"

Kandinski se nadao da će otvoriti novo duhovno poglavlje modernog čoveka i da će to postići umetnošću. Ove beleške pojavile su se prvi put 1912. godine.

Ako dopustite da vam oko luta po paleti za boje, doživećete dve stvari. Najpre će to biti sasvim *fizički efekat,* naime samo oko biće opčinjeno lepotom i drugim osobinama boje. Osetićete zadovoljstvo i radost, kao gurman koji uživa u finom jelu. Oko je stimulisano bojom, kao što je jezik stimulisan začinima u jelu. Ali posle toga ono se smiri i ohladi, kao prst na dodir leda. To su fizička osećanja ograničenog trajanja. Ona su i površna pa ne ostavljaju trajan utisak ako je naš duh ostao zatvoren. Kao što na dodir leda osetimo hladnoću koju ubrzo zaboravimo kad se prst ponovo ugreje, tako fizičko delovanje boje biva zaboravljeno čim se oko odvrati od platna. S druge strane, fizička hladnoća leda, kad prodre dublje, izaziva složenija osećanja, u stvari čitav niz psiholoških doživljaja; isto se tako površan utisak koji boja ostavlja može razviti u doživljaj...

I tako dolazimo do druge posledice posmatranja boje: do psihološkog efekta. Boje podstiču odgovarajuće duhovno titranje duha; fizički utisak važan je samo kao korak prema ovom psihičkom titranju...

Uopšteno govoreći, boja direktno utiče na dušu. Boja je klavijatura, oči su čekići, duša je klavir s mnogo žica. Umetnik je ruka koja svira, koja svrhovito dodiruje jednu dirku za drugom kako bi izazvala titranje duše.

Zato je očigledno da sklad boja u završnici mora počivati na svrhovitom sviranju po ljudskoj duši.

100

Filipo Tomazo Marineti (1876–1944)

iz „Temelja i manifesta futurizma"

Sledeći Marinetijev primer iz 1908. godine, manifest je postao popularno sredstvo koje su inovativni umetnici dvadesetog veka uzimali za reklamiranje svojih gledišta.

Svim ljudima koji žive na zemlji objavljujemo osnovne namere:

1. Namera nam je da slavimo ljubav prema opasnosti, korišćenje energije, snagu smelosti...

3. Za razliku od književnosti, koja je dosad slavila tromu zamišljenost, ekstazu i san, mi želimo da uzdižemo snažan pokret, grozničavu budnost, trčanje, opasne skokove, okove i udarce.

4. Objavljujemo da je sjaj sveta obogaćen novim oblikom lepote, lepotom brzine. Trkački automobil ukrašen fantastičnim cevima kao zmijama vatrenog daha... trkački automobil koji želi da juri preko praha koji eksplodira divniji je od skulpture Nike Samotračke...

7. Nema lepote, osim u borbi. Nema remek-dela bez pečata agresivnosti. Pesma treba da je žestok napad na nepoznate sile da bi ih pokorila i bacila ljudima pod noge...

9. Slavićemo rat – jedino istinsko pročišćavanje sveta – militarizam, patriotizam, rušilački čin anarhista, prekrasne ideje za koje se umire, prezir prema ženama.

10. Uništićemo muzeje, biblioteke, i boriti se protiv etike, feminizma i svakog utilitarnog kukavičluka...

Upravo u Italiji objavljujemo ovu revolucionarnu i potpaljujuću izjavu kojom danas utemeljujemo futurizam, jer želimo da Italiju oslobodimo od njenih bezbrojnih muzeja koji je pokrivaju bezbrojnim grobljima.

Muzeji, groblja! Zaista ista stvar...

Diviti se staroj slici znači ulivati osećanja u grobnu urnu, umesto bacati ih pred sebe, napred, u žestokim naletima delatnosti i proizvodnje...

Najstariji među nama tridesetogodišnjaci su; zato imamo barem deset godina da završimo svoje delo. Kad nam bude četrdeset, onda neka nas drugi – mlađi i smeliji – bace u kantu za smeće kao nekorisne rukopise!

101

Pit Mondrijan (1872–1944)

Iz eseja „Plastična umetnost i čista plastična umetnost"

Ovaj esej, objavljen 1937. godine, vrhunac je Mondrijanovih pokušaja da razradi svoje estetske teorije u pisanom obliku.

Mada je umetnost u osnovi svugde i uvek ista, ipak u njenim mnogim i raznolikim izrazima nalazimo dve dijametralno suprotne ljudske sklonosti. Jedna ide za *neposrednim stvaranjem univerzalne lepote,* a druga *za estetskim izrazom sebe...* Prvoj je cilj objektivno, a drugoj subjektivno prikazivanje stvarnosti... Potonje kao rezultat nužno mora imati individualni izraz koji prikriva čisto prikazivanje lepote. Pa ipak, oba suprotna elementa (univerzalni i individualni) nužni su ako delo treba da pokrene osećanja. Na umetnosti je bilo da nađe pravo rešenje... Za umetnika je traganje za jedinstvenim izrazom kojim će postići ravnotežu ovih dveju suprotnosti uvek bilo i uvek će biti stalna borba...

Jedini je problem u umetnosti postizanje ravnoteže između subjektivnog i objektivnog...

Umetnost postepeno pročišćuje svoja likovna sredstva i time ističe odnos koji vlada među njima. Zato se danas pojavljuju dve glavne težnje: jedna zadržava figuraciju, a druga se trudi da je ukloni. Dok se prva koristi sve složenijim i posebnijim oblicima, druga se koristi jednostavnim i neutralnim formama ili, konačno, slobodnom linijom i čistom bojom. Očigledno je da se ova potonja (nefigurativna umetnost) može lakše i potpunije lišiti dominacije subjektivnog nego što to može figurativna umetnost.

102

Andre Breton (1896–1966)

Iz manifesta „Šta je to nadrealizam?"

Prvi nadrealistički manifest pojavio se 1924. godine, drugi 1930, a ovaj, koji se smatra trećim, 1934. godine. Mada je nadrealistički pokret posvećen slobodi pojedinca, njegov osnivač, Breton, bio je moralizator i vrlo autoritativna ličnost. Budući da je ponekad umeo i da izopšti pojedine članove grupe, dobio je nadimak „papa nadrealizma".

Još uvek živimo pod okriljem logike, ali se njeni metodi danas primenjuju samo za rešavanje problema koji su od sporedne važnosti. Apsolutni racionalizam, koji je još uvek u modi, ne dopušta razmatranje činjenica, osim onih koje su presudne za naš doživljaj. S druge strane, izmiče nam logička svrha. Ne treba ni pominjati da su našem iskustvu nametnuta ograničenja. Ono se vrti u krugu iz kojeg ga je sve teže osloboditi. Čak i iskustvo zavisi od neposredne korisnosti, a zdrav razum drži ga pod kontrolom. Pod uticajem civilizacije i pod maskom napretka sve što se s pravom (ili bez njega) može nazvati fantazijom ili predrasudom, proterano je iz našeg duha, a svako neobičajeno traganje za istinom zabranjeno je. Samo je pukom srećom u poslednje vreme isplivao na svetlost dana jedan vid duhovnog života – po mom mišljenju daleko najvažniji – za koji se smatralo da nas više uopšte ne zabrinjava. Sva zahvalnost za to otkriće pripada Frojdu. Na osnovu tih otkrića stvara se tok svesti koji će omogućiti istraživaču ljudskog duha da nastavi istraživanje kao i da s pravom uzima u obzir nešto više od suvoparne stvarnosti. Mašta je možda na pragu zahtevanja svojih prava. Ako u dubini duše leže čudne sile koje su kadre da pojačaju one na površini ili da se uspešno s njima uhvate u koštac, tada je u našem interesu da ih najpre kanališemo kako bismo ih kasnije, ako bude potrebno, podvrgli kontroli razuma...

Odlučan sam da učinim nemoćnom onu *mržnju prema čudesnom* koja je tako žestoka... Ukratko: čudesno je uvek divno, sve što je čudesno divno je; zapravo, samo čudesno i jeste divno.

Ono što je izuzetno u pogledu fantastičnog jeste to da ono nije više fantastično: samo ono stvarno postoji.

103

Frida Kalo (1910–1954)

Iz pisma Nikolasu Mariju

Frida Kalo, supruga muraliste Dijega Rivere, upoznala je Bretona kad je 1938. godine došao u Meksiko da održi nekoliko predavanja i da poseti prognanog ruskog komunistu Lava Trockog. Frida Kalo, koja se radovala što će upoznati

Bretona, otkrila je da je Breton samouveren, dosadan, tašt i drzak. Ovo pismo, napisano 16. februara 1939. godine, govori o pariskoj izložbi koju je Breton za nju organizovao.

Pitanje izložbe prilično je zbrkano... Sve do mog dolaska slike su bile još na carini, jer se onaj kurvin sin od Bretona nije potrudio da ih podigne. I tako sam morala danima da čekam kao idiot dok nisam upoznala Marsela Dišana... koji jedini čvrsto stoji na zemlji, među svim tim kurvinim sinovima nadrealistima. Odmah je podigao moje slike i pokušao da nađe galeriju. Konačno je galerija „Pjer Kol" prihvatila prokletu izložbu...

Pre nekoliko dana Breton mi je rekao da je saradnik Pjera Kola, neko staro kopile i kurvin sin, video moje slike i zaključio kako se mogu izložiti *samo dve*, jer su ostale previše *„šokantne"* za javnost!! Bila sam u stanju da ubijem onog tipa i da ga zatim pojedem, ali toliko sam bila umorna od svega toga da sam odlučila sve da pošaljem do đavola i da pobegnem iz tog odvratnog Pariza pre nego što i sama ne poludim... Ne možeš ni da zamisliš kakve su hulje svi ti ljudi. Povraća mi se od njih. Tako su prokleto „intelektualni" i pokvareni da više ne mogu da ih podnesem... Satima sede u „kafeima" grejući svoje dragocene stražnjice i neprestano pričaju o „kulturi", „umetnosti", „revoluciji" i tome slično, misleći da su viša bića, sanjajući o fantastičnim besmislicama i trujući vazduh najrazličitijim teorijama koje se nikad ne obistinjuju... Nikad nisam videla Dijega (Riveru, svog supruga) ili tebe da trošite vreme na glupa naklapanja i „intelektualne" rasprave. I zato ste pravi *muškarci*, a ne truli „umetnici".

104

Maks Bekman (1884–1950)
Iz predavanja „O mom slikarstvu"

Izvod iz predavanja održanog u Londonu u julu 1938. godine:

Po mom mišljenju sve važne stvari u umetnosti, još od Ura... uvek su proizlazile iz najdubljeg osećanja o misteriji Bića. Samoostvarivanje je potreba svih objektivnih duhova. Upravo zato tražim sebe u životu i u svojoj umetnosti.

Umetnost je stvaralačka zbog ostvarenja, a ne zbog zabave; zbog preobražaja, a ne igre. Potraga za našim *ja* tera nas na večno i neprestano putovanje koje svi moramo da obavimo...

Uvek sam iz principa bio protiv toga da umetnik govori o sebi i svom delu. Danas me ni taština ni ambicija ne mogu naterati da pričam o stvarima koje uglavnom ne treba poveravati ni samome sebi. Ali svet je u tako katastrofalnom stanju, a umetnost je toliko izgubljena, da sam ja, koji sam zadnjih trideset godina živeo kao pustinjak, prisiljen da izađem iz puževe kućice da bih rekao nekoliko misli koje sam velikim trudom tokom godina uspeo da dokučim.

Najveća opasnost koja preti čovečanstvu jeste kolektivizam. Pokušava se da se umanji ljudska sreća i da se život ljudi svede na način života termita. Svom snagom svog bića protivim se tim pokušajima...

Zbog tog sam razloga uronjen u fenomen Pojedinačnog, takozvanog celovitog Pojedinca, i pokušavam na sve načine da ga objasnim i predstavim. Šta si ti? Šta sam ja? To su pitanja koja me stalno progone i muče, a možda i imaju izvesnu ulogu u mojoj umetnosti.

105

Džekson Polok (1912–1956)
Iz beleški „Moje slikarstvo"

Godine 1947, kad je pribeležio ove misli, Polok je bio odbacio uobičajen format štafelajnog slikarstva i položio nerastegnuta platna direktno na tlo. Koristeći se običnim kućnim bojama, tvrdio je da ih ne baca tek tako na platno, već da ocrtava neke stvarne predmete iz vazduha iznad platna.

Moje slikarstvo nije štafelajno. Gotovo nikad ne napinjem platno pre slikanja. Radije pričvrstim nenategnuto platno na tvrd zid ili pod. Potreban mi je oslonac tvrde površine. Na podu mi je udobnije. Osećam se bliže slici, više deo nje, jer tako mogu da hodam naokolo i da radim sa sve četiri strane, i da doslovno budem *u slici*. Taj metod blizak je metodu indijskih slikara peskom sa zapada.

Sve više se udaljavam od uobičajenih slikarskih instrumenata kao što su stalak, paleta, četke i slično. Više volim štapove, zidarske žlice, noževe i retku tečnu boju ili gusti impasto od peska, krhotina stakla i drugih materijala.

Kad sam *u slici*, nisam svestan onoga što radim. Tek nakon nekog vremena „upoznavanja" uvidim šta sam napravio. Ne bojim se promena, uništavanja slike i sličnog, jer slika ima svoj život. Nastojim da dopustim da je on prožme. Tek ako izgubim dodir sa slikom, dolazi do zbrke. Inače vlada čist sklad, odnos uzimanja i davanja, pa slika ispadne dobro.

Ishodište mojih slika jeste područje nesvesnog. Slici pristupam na isti način na koji pristupam i crtežu. Moj pristup je direktan – tu nema prethodnog proučavanja. Moji su crteži u određenom odnosu s mojim slikama, ali nisu rađeni za njih.

106

Romar Birden (1911–1988)
Iz dva razgovora

Tokom razgovora, koje je 1983. i 1986. godine s njim vodio Miron Švarcman, Birden je raspravljao o čitavom nizu umetničkih uticaja na njegove radne metode i zamisli.

Miron Švarcman: I tako (kolaž) postaje improvizacija...

ROMAR BIRDEN: Pa to je isto kao i u džezu; učinite nešto, a zatim improvizujete. Mislim da je Mane rekao; „Slika nije završena; ponekad dođete do površine." Time je mislio da kaže: „Ovladate njome." Ponekad na trećini puta kažem: „Znam da izlazi na videlo." Stičete utisak da će slika biti kako treba. A u drugim stvarima morate se jednostavno predati. Kao što je moj prijatelj Karl Holti umeo da kaže: „Ne zatvaraj prebrzo sliku; drži je do kraja otvorenom, jer ti to daje prostora za manevrisanje." Dostignete tačku u kojoj se usredsređuju svi elementi, tako da se boje i oblici slegnu. I u tom trenutku možete da napustite sliku...

MŠ: Šta podstiče stvaranje serije, Romi?

RB: Pa tu su uspomene; one me zaista prate. Čudno, ali uspomene su sa mnom. Na primer, vidite li Vermera (reprodukciju njegovog *Koncerta*) tamo na zidu? Sebi kažem: „Ta video sam nešto slično; bilo je to tako i tako." Jer smatram da je umetnost napravljena iz druge umetnosti. Da, posetio sam takva mesta; ušao sam u njih s podjednakim spokojem, a svetlost je izvirala odatle.

Oni ljudi (iz Vermerovog doba) otišli su, a ljudi iz Meklenburga (Severna Karolina, Birdenovo rodno mesto) došli su umesto njih; neko su vreme ostali, a onda je nastalo nešto drugo.

MŠ: Istražimo temu odnosa. Šta ona znači vama u slikarstvu?

RB: Kad raspravljamo o odnosima, moramo uzeti u obzir mnoge različite faktore, ili prividno raznorodne, s obzirom na to kako se komponuje slika, s obzirom na merilo, na prostor, konture i slično. A moja je zamisao da sve ima neku vezu... Na primer, kad bi kineski slikar klasičnog doba pogledao stene i stabla, on bi s njima osetio neko jedinstvo... Mislim da je to jedna od najvažnijih stvari o kojima Matis govori – odnosi, način na koji čovek stvara – a to se menja...

U Klaustru (muzeju) video sam neke stare španske freske i pomislio sam na Pikasa. Na ikonama i na afričkim kipovima sve se slaže u prekrasne oblike. Dokle god uspevate da svemu date lep oblik, slika će biti kakva i treba da bude – vi je oblikujete i ne brinete se o anatomiji. Ako to činite i ako se sve kreće u odgovarajućem ritmu, dobili ste sliku. Privid jako vara. Ponekad morate potpuno da zaboravite na njega jer ovde radite u nekom drugom svetu. Zato ove (slike) možete shvatiti kao potpuno nefigurativne.

Uzmite, na primer, Vermerove crteže – okrenite ih naopačke, i dobijate prave, divne apstraktne slike. Nabori odeće, na primer; ako sliku okrenete naopakop, vidite nešto sasvim drugo, vidite sjajne odnose. To se zove apstrahovanje. Ljudi misle da apstrakcija znači to da na slici nema figurativnih predmeta. Zato je tačnije reći „nefigurativan" nego „apstraktan" jer su i Pusen i Engr veliki apstraktni slikari...

Reč je o tome da se umetnik suočava s haosom. Čitav je smisao umetnosti u organizovanju haosa... Verovatno, ako gledate simbolički, nema većeg haosa nego što je pakao, *inferno*. Dante u svom paklu susreće Vergilija... Izgubljen je i zbunjen, a Vergilije mu kaže: „Ja ću te voditi"... Po mom mišljenju upravo je on umetnik. On pruža potrebnu pomoć za razumevanje onoga što se zbiva... on pronalazi organizaciju u tome. Govori o zločinu i drugim stvarima. Ali nužan mu je vodič.

Mislim da se isto može reći za umetnika.

107

Roj Lihtenštajn (rođen 1923)
Iz razgovora na temu „Šta je pop-art?"

Ovaj razgovor s Džin R. Svenson objavljen je 1963. godine, one iste kad i Lihtenštajnova Utopljenica *(slika 1097).*

DŽIN R. SVENSON: Šta je to pop-art?

ROJ LIHTENŠTAJN: Ne znam – mislim korišćenje reklama kao tema za slike. Bilo je teško dobiti sliku koja je dovoljno ružna da niko ne želi da je okači... Ali svi su mrzeli reklame; međutim, očigledno je da ni to nisu mrzeli dovoljno.

DŽRS: Da li je pop-art odvratan?

RL:.. Pa reč je o onome što smatram najdrskijim i najopasnijim obeležjima naše kulture, radi se o stvarima koje mrzimo, ali koje snažno deluju na nas. Mislim da je umetnost posle Sezana postala strašno romantičarska i nerealistična, da se napajala na umetnosti... Sve manje je imala veze sa svetom... Napolju je svet, on postoji. Pop-art ga posmatra i prihvata tu okolinu...

Mislim da bi mi bilo draže da sedem pod stablom nego pod benzinskom crpkom, ali znakovi i stripovi zanimljivi su kao teme. U komercijalnoj umetnosti postoje stvari koje su iskoristive, koje se nameću i koje su životne. Mi se tim stvarima koristimo – ali ne bismo rekli da se zalažemo za glupost, za međunarodni omladinski pokret ili za terorizam...

Mislim da se moji radovi razlikuju od stripova, ali ne bih to nazvao preobražajem... Ono što ja radim jeste dizajn, a stripovi nisu oblikovani u tom smislu reči; oni imaju određen oblik, ali nije učinjen napor da se on snažno objedini. Svrha je različita: neki nastoje da naslikaju, opišu, a ja se trudim da stvorim celinu. Moj rad se razlikuje od stripa i po tome što je svaki znak na različitom mestu, ma kako razlika izgledala mala. Razlika nekad nije velika, ali je presudna...

DŽRS: Junaci slikani po stripovima jesu fašistički tipovi, ali ne uzimam ih ozbiljno u tim slikama – možda je bitno ne uzimati ih ozbiljno, možda je to politički bitno. Koristim ih iz sasvim formalnih razloga, a oni nisu bili izmišljeni u tu svrhu...

Tehnike koje primenjujem nisu komercijalne, samo se čini da su takve – a i način gledanja, komponovanja i objedinjavanja, različit je i ima različitu svrhu.

108

Henri Mur (1898–1986)
Iz autorovih komentara „Skulptor govori"

Murove skulpture iz tridesetih godina počele su da otkrivaju napetost između pune i prazne forme. Njegovo interesovanje za ljudsku figuru i za prirodne oblike ostalo je i dalje vrlo veliko, kao što se vidi iz ovih komentara, objavljenih 1937. godine.

Pogrešno je ako skulptor ili slikar govore ili pišu vrlo često o svome radu. To ih lišava napetosti potrebne za rad. Nastojeći da izrazi svoje ciljeve s glatkom logičkom preciznošću, tako postaje teoretičar čiji je pravi posao samo ilustracija njegovih stavova razvijenih logikom i verbalnim izrazom.

Iako onaj instinktivni, podsvesni, nelogični deo duha mora da ima bitnu ulogu u umetnosti, umetnik ima i svest koja je aktivna...

Posle gotike, evropska skulptura obrasla je mahovinom, korovom – svakovrsnim površinskim izraslinama koje su potpuno zakrilile oblik. Brankusijeva posebna uloga bila je u tome što se oslobodio tih izraslina i učinio nas ponovo svesnim oblika. Da bi u tome uspeo, morao je da se usredsredi na jednostavne direktne oblike, da skulptura ostane jednoosovinska, da izglača i da obradi taj jedini oblik do gotovo preterane precioznosti. Brankusijev rad, pored ličnog karaktera, ima i istorijsku važnost u razvoju savremene skulpture. Ali možda i nije više potrebno zatvarati i ograničavati skulpturu na jedan jedini (statični) oblik. Sad već možemo da počnemo da se otvaramo da bismo doveli u vezu i spojili nekoliko oblika različite veličine, preseka i smerova u jednu organsku celinu.

Iako me ljudska figura najviše i najdublje zanima, oduvek sam mnogo pažnje posvećivao prirodnim formama kao što su kosti, školjke, šljunak i slično. Znao sam nekoliko godina uzastopno da odlazim na isti deo obale – ali svake godine moju pažnju bi privukao neki novi oblik kamena koji godinu dana ranije nisam ni primećivao, iako se on tu oduvek nalazio... Sasvim je drugačije ako sednem i pregledam šaku kamenčića jedan po jedan. Tada mogu da proširim svoje iskustvo o obliku i mogu da dam duhu vremena da se prilagodi novim oblicima.

Postoje univerzalni oblici na koje je čovek podsvesno prilagođen i na koje reaguje ako ih svesna kontrola ne isključi. Šljunak nam pokazuje način na koji priroda obrađuje kamen.

109

Eva Hese (1936–1970)
Iz jednog razgovora

Skraćena verzija ovog razgovora sa Sindi Nemzer objavljena je 1970. godine, kratko pre smrti Eve Hese. Ovde se ona odupria bezličnom formalizmu umetnosti šezdesetih godina.

SINDI NEMZER: Pričajte mi o svojoj porodici.

EVA HESE:.. Lekar mi je rekao da imam najneverovatniju moguću biografiju... Nije mala stvar imati tumor na mozgu u trideset trećoj godini. U stvari čitav moj život sličan je tome. Rodila sam se u Hamburgu, u Nemačkoj. Otac mi je bio stručnjak za kazneno pravo. Upravo je bio stekao dva doktorata. Imala sam najlepšu majku na svetu. Ličila je na Ingrid Bergman, ali je bila manično depresivna. Studirala je umetnost u Hamburgu. Sestra mi se rodila 1933, a ja sam se rodila 1936. godine. Već 1938. došlo je do pogroma dece. Mene i sestru strpali su u voz za Holandiju, gde je u Amsterdamu trebalo da nas preuzmu stric i strina. Ali oni to nisu uspeli, pa su nas smestili u dom za rimokatoličku decu, gde sam bila stalno bolesna. Zato sam premeštena u bolnicu. Sestra nije bila sa mnom. Roditelji su mi se skrivali negde u Nemačkoj, a kad su najzad došli u Amsterdam, imali su problema da nas izvuku. Nekako su nas otpremili u Englesku. Moj stric i strina završili su u koncentracionim logorima. Niko se od moje porodice nije spasao... Niko nije preživeo. Imam samo zdravu sestru. U mom životu nije postojala nijedna normalna stvar – nijedna – pa čak ni moja umetnost nije normalna...

SN:... Kad gledam vaša dela, čine mi se ispunjena seksualnim nagonima ili organskim osećanjima. Osećam da tu postoje antropološke implikacije.

EH: To za mene nije jednostavno pitanje. U prvom redu, dok radim, razmišljam jedino o apstraktnim obeležjima, što znači o materijalu, o obliku koji će on poprimiti, o veličini, o merilu, o položaju... Međutim, ne vrednujem celu sliku s obzirom na ove apstraktne ili estetske karakteristike. Što se mene tiče, ukupna slika ima veze sa mnom i sa životom. Ona se ne može izdvojiti kao ideja, kompozicija ili oblik. Ne mislim da se na tome može zasnivati umetnost... Ne želim da to postane moj problem... Takvi su problemi rešivi, ja ih rešavam, i to *sjajno.* U stvari, mislim da s rezervom uzmem sve što sam ikada naučila ili što su me učili o tim stvarima i potom da pronađem nešto drugo. I tako to neminovno postaje moj život, moja osećanja i moje misli. A u tome sam vrlo komplikovana. Nisam jednostavna ličnost i složenost... je čitav apsurd života. Mislim da sam u tome slična nekim umetnicima koje smatram vrlo bliskim, i to ne zato što sam proučavala njihove napise ili dela, već što uočavam taj potpuni *apsurd* u njihovim delima.

SN: Koji su to umetnici?

EH: Dišan, Ivona Rejner, Jonesko, Karl Andre.

SN: Popričajmo o nekim vašim ranijim skulpturama!

EH: Postoji statua koju sam napravila za izložbu u galeriji Grejam... 1965. ili 1966. godine. Nazvala sam je Fiks-ideja – glup naziv... ali sad ga ne mogu menjati. Mislim da mi je to bila peta skulptura, a smatram da je nosila najvažniju poruku koju sam ikad poslala. Bliska je onome što postižem danas u svojim najboljim delima. Bilo je to prvi put da sam uspela da izrazim svoju ideju apsurda ili krajnjeg osećanja.

110

Frenk Lojd Rajt (1867–1959)
Iz „Filozofije likovnih umetnosti"

Rajt je izložio ove primedbe na sastanku Arhitektonskog udruženja Instituta za umetnost u Čikagu 1900. godine.

U prirodi uvek osećamo i pronalazimo sklad oblika i funkcije sa životnim načelom... Ali, ma koliko voleli hrast ili bor u prirodnom stanju prvobitne slobode, njihova sloboda nije više za nas. Ona nam sada više ne pripada, mada ostaci primitivnosti u nama čeznu za njom. Civilizacija znači svođenje našeg primitivnog prirodnog stanja u konvencionalne okvire... Želeo bih da upotrebim neku drugu reč umesto tog svođenja u okvire da bih izrazio taj magični proces, jer će samo umetnik ili čovek s pravim umetničkim obrazovanjem shvatiti šta to znači. Kako bi nešto spoznao, čovek mora to da voli, da saoseća s time. Tako su Egipćani „upoznali" lotos i preneli ga na veličanstvene oblike svoje arhitekture: to je „konvencija" lotosa! Grci su upoznali akantus (medveđu šapu) i divili mu se kad je dobio svoj konvencionalni oblik u kamenu. Možda je od svih umetnosti upravo arhitektura najpogodnija da nas u tome pouči, jer je problem svođenja umetnosti u konvencionalne okvire u njenoj praksi dostigao najvišu i najbolju tačku... Građevinsko delo nije... nipošto naturalističko – to je najviša, najsubjektivnija Priroda, najviše „konvencionalizovana" od svih ljudskih dela, a istovremeno ona mora ostati organski verna prirodi.

111

Valter Gropijus (1883–1969)
Iz spisa *Delokrug totalne arhitekture*

Gropijusa su interesovali estetski efekti stambenog i urbanističkog planiranja, kao što to pokazuju ove beleške iz 1943. godine

Svaki naš savremenik intelektualac trudi se da dokuči koja je najveća vrednost našeg neverovatnog naučnog napretka. Prebogati smo novim tehnikama i novim otkrićima bržih prevoznih sredstava. Ali šta ćemo učiniti sa svim tim slobodnim vremenom? Hoćemo li ga iskoristili da razmišljamo o životu? Nećemo; bacićemo se u još grozničaviju delatnost i popustiti obmani parole: vreme je novac. Očigledno je da nam treba objasniti koji su u stvari naši duhovni i intelektualni ciljevi...

Zato bih želeo da pokušam da zacrtam mogući strateški cilj planiranja za svoju profesiju, arhitekturu, unutar kulturnog i političkog konteksta naše industrijske civilizacije...

Naše naučno doba sa svojom preteranom specijalizacijom očigledno nas sprečava da sagledamo složeni život u njegovoj biti. Prosečni stručnjak sluđen je mnogostrukim problemima s kojima je suočen i zato traži olakšanje od opšte odgovornosti tako što odabira jednu strogo definisanu dužnost unutar specijalizovanog područja, a odbija da bude odgovoran za bilo šta izvan tog područja. Nastupa opšti raspad konteksta, posledica čega je umanjen i rascepkan život. Jednom je Albert Ajnštajn rekao: „Savršenost sredstava i zbrkanost ciljeva obeležja su našega doba."...

Postoje, međutim, pokazatelji da napuštamo tu preteranu specijalizovanost i usitnjavanje, koje znači opasnost za društvenu celovitost zajednice... U gigantskom zadatku njenog objedinjavanja i arhitekt urbanista moraće da ima svoju ulogu. Moraće da bude dobro potkovan da ne izgubi viziju celine, uprkos beskrajnom bogatstvu specijalizovanog znanja koje mora da usvoji i njime da ovlada. On mora da obuhvati zemlju, prirodu, čoveka i njegovu umetnost u veliku celinu. U današnjem mehanizovanom društvu moramo snažno da naglašavamo da smo još uvek svet ljudi, i da prema tome čovek u svom prirodnom okruženju mora da bude središte sveukupnog planiranja. Do te mere uživamo u svojim najnovijim mezimcima, mašinama, da smo izgubili vrednosna merila. Zato moramo da istražujemo šta gradi zaista vredne odnose među ljudima kao i između ljudi i prirode, umesto što popuštamo pritisku posebnih interesa ili naših kratkovidih obožavalaca mehanizacije kojima je ona sama sebi cilj...

Nema drugog puta prema napretku već da se smelo i bez predrasuda započnu nova praktična istraživanja gradnjom oglednih zajednica u jednom potezu i sistematičnim ispitivanjem njihove vrednosti za življenje. Kakvo nam bogatstvo novih informacija za sociologa, ekonomistu, naučnika i umetnika predstoji ako od timova sastavljenih od najsposobnijih urbanista i arhitekata bude naručeno da projektuju i izgrade potpuno nove ogledne zajednice! Takve informacije dale bi i najvrednije pripremne podatke za rešavanje složenih problema obnove naših sadašnjih zajednica.

112

Edvard Veston (1886–1958)
Iz „Umetnosti fotografije"

Veston je zahtevao da fotograf predvidi definitivni snimak pre same ekspozicije, a ne da sliku obrezuje i doteruje. Ovaj izvod iz enciklopedijskog članka, objavljenog 1942. godine, pokušava da sažme neke misli o fotografiji koje je beležio u svoj Poslovni dnevnik.

Objektiv fotoaparata i suviše jasno vidi da bi se koristio za beleženje površinskih vidova neke teme...

Ali, ako iskrenost koja je fotoaparatu imanentna zadaje muke onome ko snima ograničavajući njegovu temu u jednom smeru, taj je nedostatak neznatan u poređenju s prednostima koje mu pruža. Jer upravo je to osobina koja aparat

čini prikladim za duboko poniranje u smisao stvari. Talentovan snimatelj može suštinu onoga što se nalazi pred njegovim objektivom da otkrije s takvim jasnim shvatanjem stvari da će gledalac njegovu kreaciju stvarnosti smatrati stvarnijom i razumljivijom od konkretnog predmeta.

Fotograf izdvaja i ovekovečuje trenutak u vremenu: to može biti važan trenutak ravan otkriću, a može biti sitan i besmislen, u zavisnosti od toga koliko on shvata svoj predmet snimanja, a i od njegove veštine u radu. Objektiv ne otkriva temu sam po sebi. Naprotiv, pogled objektiva na predmet potpuno je nepristrasan i neosetljiv na njegove skrivene vrednosti, ne razlikuje važne pojedinosti od besmislenih. Odabir, naglašavanje i osmišljavanje mora izvesti snimatelj svojom kompozicijom... Dobro sročiti temu ne znači ništa više nego sagledati je i ponuditi na najjači mogući način... Mogućnošću hvatanja sitnih detalja i nijansi fotografija je izvrsno sredstvo beleženja oblika i teksture, a finoća gradacije čini je savršeno prikladnom za hvatanje svetlosti i senke... Snimatelj ne može da zavisi od pravila izvedenih iz radova ostvarenih u nekom drugom sredstvu. On mora stvari da vidi sopstvenim očima i sopstvenim aparatom; jedino tada temu može da predstavi tako da fotografija njegov doživljaj prenosi drugima.

Intuitivno razumevanje kompozicije, uz sposobnost da je sroči, omogućuje snimatelju da ulovi predmet u času najdubljeg opažaja; hvatanje pravog trenutka osvetljenja pejzaža, oblika nekog oblaka, pokreta ruke, izraza lica znači otkrivanje dubokog života u stvarima.

Delovanje na naša osećanja, koje je očigledno u takvom beleženju trenutka, postiže se zahvaljujući autentičnosti fotografije. Gledalac prihvata njenu istinu i gledajući je prisiljen je da poveruje da bi i sam na taj način video prizor ili predmet da je bio prisutan. Znamo da ljudsko oko nije sposobno za to, a i da snimatelj nije verno reprodukovao sliku; vrlo verovatno čak ne bismo bili u stanju da prepoznamo izvorni prizor na osnovu fotografije. Pa ipak, upravo to uverenje u stvarnost fotografije izaziva snažnu reakciju gledaoca i omogućuje mu da neposredno učestvuje u umetnikovom doživljaju.

113

Džeri Uelsman (rođen 1934)
Iz predavanja „Neka razmišljanja o humanizmu fotografije"

Uelsmanov pristup fotografiji – postvizuelizacija – suprotna je previzuelizaciji Edvarda Vestona. Ovo je izvod iz predavanja koje je Uelsman održao pred Kraljevskim fotografskim društvom Velike Britanije 1971. godine.

Kao što možda znate, u fotografiji vlada estetika nazvana previzuelizacijom.To znači da je slika u potpunosti predviđena u času kad se spušta blenda aparata. Sada predlažem da se snimatelji otvore prema otkrićima do kojih će doći tokom postupka...

Meni se čini da sva druga područja umetnosti omogućuju otkrivanje tokom postupka. Slikar ne počinje da slikati tek pošto je potpuno zamislio sadržaj platna, skulptor tek kad je do kraja u mislima oblikovao svoje delo. Oni ostavljaju prostor dijalogu da bi razvijali koncepciju, a po mom mišljenju mračna komora može postati laboratorija za vizuelno istraživanje, mesto za otkrivanje, posmatranje i razmišljanje... Neke svoje radove ni sam ne razumem. To nekim ljudima smeta. Želeo bih da verujem da smo danas dovoljno rafinirani da shvatimo kako postoje sistemi znanja koji nisu nužno verbalni. Postoje slojevi svesti kroz koje prolazimo kad se suočavamo sa svetom fotografije, a o kojima nije lako govoriti... Mislim da smo često prinuđeni da verbalno izražavamo stvari koje do kraja ne razumemo, ali reči jesu na neki način važne...

Jedna moderna fotografija veoma me je uznemirila. Znam što se doslovno događa: tu je jedan talas i neki organska figura koji je posle orkana nasukana na obalu... Ali događa se i nešto čudno, tu je i neki nepoznati smisao koji nisam u stanju da proniknem. Što pre mi snimatelji postanemo svesni te pojave o kojoj povremeno možemo da razgovaramo, mislim da ćemo tako biti srećniji, jer toliko sam puta pod pritiskom da reagujem verbalno na stvari koje ne mogu verbalno da izrazim.

114

Majkl Grejvs (rođen 1934)
Iz intervjua „Šta je središte interesovanja postmoderne arhitekture?"

Ovaj razgovor s Majklom Maktviganom pojavio se 1981. dok je Grejvs projektovao Zgradu za javne službe *(slika 1232), nazvanu „Postmoderna zgrada godine".*

MAJKL MAKTVIGAN: Zanimljivo je da vi koristite reč „figuralan". Da li pod tim podrazumevate da ima vezu s ljudskim merilima?

MAJKL GREJVS: Da, mislim na to, ali i na raspon arhitektonskih zamisli – na elemente kao što su vrata ili prozor, na oblikovanje prostora koje je antropomorfno. Na primer, ako napravim osnovu u obliku grčkog krsta... nema nikakve sumnje gde je u takvoj sobi najbolje mesto za nas. S druge strane, ako pogledate arhitekturu De Stijla, tu nema jasne ideje o mestu ljudskog tela u osnovi. U to delo ne mogu da smestim ni sopstvenu figuru.

MM: To je verovatno razlog zbog koga se tako mnogo ljudi u modernoj arhitekturi oseća otuđenim; ona stoji sama za sebe i nema stvarne veze s ljudskim bićem...

Arhitekt Robert Stern nedavno je rekao: „Naš posao nije da odgajamo i da menjamo ljudsku prirodu; naš posao je da reagujemo na ljudski život. Mi nismo ni reformatori ni revo-

lucionari." To je vrlo važna izjava, tako različita od vremena Bauhausa...

MG:... Robert donekle misli i na to da ovo nije doba manifesta. Sećam se početka šezdesetih godina kad smo Piter Ajzenman i ja radili zajedno i kad smo želeli da napišemo manifest. Hteli smo da budemo moderni arhitekti pa da kažemo: „Ovako bi trebalo da bude, ne kažemo da tako jeste."...

Želeli smo da generalno da razjasnimo svoje ideje, a ne u pojedinostima koje se odnose na teren, na korisnika ili slično. Ne radi se o tome da smo danas mekši, nego je ton manifesta danas ublažen. Ne bismo rekli da nismo reformatori. Mi smo oni koji ponovo oblikuju (dakle reformers) u najboljem smislu reči. Trudimo se da afirmišemo formu u odnosu na nas same, a ne u odnosu na mašinu... Jesmo reformatori u smislu da ne nastojimo da se vratimo na nešto, nego da ponovo uspostavimo jezik arhitekture. A tu je mesto za manifest.

Ako književnost koristi prozor kao metaforu, arhitektura taj prozor poseduje. Moderni arhitekt nastoji da izbaci prozor. Ljudi poput mene jednostavno žele da kažu: „Prozor postoji, pa ću ga i upotrebiti." Prozor ima odnos prema ljudskom telu, a ima odnos i prema zidu, i to iz vrlo posebnih estetskih, tehničkih i kulturnih razloga. Prozor ne postoji bez razloga već više od 2.000 godina. On je presudan.

Zato bih želeo da modifikujem tu dramatičnu Robertovu izjavu i da kažem da sam zainteresovan za novo uspostavljanje jezika arhitekture...

MM: Nije stvar samo u promeni načina obrazovanja. Stvar je i u učenju starih veština... Može se slobodno reći da su ljudi šezdesetih godina zaboravili kako treba slikati, a isto se odnosi i na arhitekturu.

MG: Sigurno. Postoji arhitekt u Londonu koji se zove Leon Krijer i koji kaže da ne želi da gradi jer nema više zanatske tradicije na kojoj može zasnivati svoje zgrade. Njegovo političko gledište jeste da moramo da uništimo industrijsku revoluciju. I tako on slika. Kaže: „Vratimo se zanatskoj tradiciji."

115

Sindi Šerman (rođena 1954)
Iz jednog razgovora

U ovim izvodima iz razgovora sa Džoanom Sigel iz 1988. godine S. Šerman raspravlja o svojim fotografskim inscenacijama.

SINDI ŠERMAN: I dalje sam želela da napravim filmsku vrstu slike, ali želela sam da radim sama. Shvatila sam da mogu da naslikam osobu koja reaguje na nešto izvan okvira slike tako da gledalac zamišlja da je prisutna još jedna osoba.

U stvari, trenutak kad sam shvatila kako taj problem treba rešiti bio je kad smo Robert (Longo) i ja posetili Dejvida Salija, koji je radio za neki jeftini detektivski časopis. Dosađivala sam se čekajući da Robert i Dejvid završe „razgovor o umetnosti", i za to vreme posmatrala sam one sjajne slike iz časopisa (8 x 10) koje su u meni nešto pokrenule. (Nikad nisam bila sklona raspravljanju o problemima – najzad, u to vreme bila sam samo nečija „devojka".)

DŽOANA SIGEL: Koliki je bio uticaj pravih filmskih zvezda na „Nenaslovljenoj filmskoj reklamnoj fotografiji"? Čini mi se da ste bili opčinjeni evropskim zvezdama. U nekim izjavama spomenuli ste Žanu Moro, Brižit Bardo i Sofiju Loren. Zašto su vas one privlačile?

SŠ: Mislim zato što nisu bile obavijene glamurom kao američke zvezdice. Kad pomislim na američke glumice iz istog razdoblja, pred oči mi izađu platinaste seks-bombe prekrivene nakitom i krznima. A kad se setim Žane Moro i Sofije Loren, onda zamislim ranjivije ženske likove koji pripadaju nižem društvenom sloju i koje su sličnije radnim ženama.

U to vreme bavila sam se mnogim različitim vrstama likova. Nisam htela da se držam samo jednog. Videla sam mnoge filmove u kojima su se pojavljivale te žene, ali nisu me toliko nadahnjivale one same koliko filmovi i emocije koje sam u njima nalazila.

DžS: U kakvoj su vezi vaše „Nenaslovljene filmske reklamne fotografije" i prave reklamne fotografije?

SŠ: U pravim filmskim reklamnim fotografijama iz četrdesetih i pedesetih godina prikazuje se nešto što je obično seksualno privlačno ili ljupko da bi se ljudi privukli da odu da gledaju film. Ili se pak prikazuje žena koja vrišti od straha da bi se reklamirao neki film strave i užasa.

U mojim omiljenim filmskim scenama (koje su očigledno bile moje nadahnuće) toga nije bilo. One su zato bliže mom sopstvenom delu, jer prikazuju likove koji su razapeti između mogućeg nasilja i seksa. Međutim, shvatila sam da je pogrešno doslovno ih povezivati, jer u tom poređenju moja dela gube. Mislim da moji likovi nisu sasvim obmanuti tim ulogama i da ne bi mogli postojati ni u jednom od njihovih tobožnjih „filmova", koji, upoređeni s pravim reklamnim fotografijama, izgledaju neuverljivo. Previše su, naime, svesni ironije svojih uloga, pa verovatno zato mnogi od njih imaju zbunjen izraz. Moje slike govore o lažnosti tih uloga, ali izražavaju i prezir prema dominantno „muškoj" publici koja će te slike pogrešno protumačiti kao seksualne...

DžS: Još jedan ključni problem u vezi s delom jeste ideja da je stereotipni pogled na stvari isključivo određen „muškim" gledanjem. Jeste li to isključivo tako mislili ili je tu bila prisutna i žena koja samu sebe sagledava?

SŠ: Budući da sam žena, automatski zamišljam da će se i druge žene odmah poistovetiti s tim ulogama. A očekivala sam da će i muškarci osetiti bliskost s tim figurama i objasniti njihovu ulogu. Naprotiv, nisam mogla predvideti da će neki ljudi pomisliti kako ugađam muškom pogledu. Razumem kritiku feministkinja koje su po tome zaključile da naglašavam stereotip žene kao žrtve ili kao seksualnog objekta.

	1800–1820.	1820–1840.	1840–1850.
ISTORIJA I POLITIKA	**1802.** Prvi Zakon o dečjem radu (u Engleskoj). **1803.** Sjedinjene Američke Države kupuju Luizijanu od Francuske za 15 miliona dolara. **1804.** Napoleon krunisan za francuskog cara, čime se završava period Republike koju je postavila Francuska revolucija; od 1805. do 1809. osvaja Italiju i Španiju. Pobeđuje u bitkama ujedinjene saveznike Englesku, Austriju, Rusiju i Švedsku sve do povlačenja iz Moskve 1812, kada gubi glavninu svoje vojske; 1814. uspesi saveznika prisiljavaju ga da se odrekne prestola; prognan na Elbu. Rat 1812. godine (evropski saveznici protiv Napoleona) uvlači SAD u sukob s Britanijom; 1814. godine spaljen Vašington. **1814.** Saveznici na Bečkom kongresu prekrajaju Evropu. Burbonac Luj XVIII postaje francuski kralj (vlada od 1814. do 1824), uspostavivši ustavnu monarhiju; 1815. vraća se Napoleon; poražen od saveznika kod Vaterloa, ponovo se odriče prestola; 1821. umire kao ratni zarobljenik. Vraćaju se burbonski kraljevi, i vladaju do 1830. god. **1819–1821.** Španija prodaje Floridu Sjedinjenim Američkim Državama.	**1822.** Simon Bolivar (1783-1830) vodi revoluciju u Latinskoj Americi: šest država stiče nezavisnost od Španije. **1823.** Prema Monroovoj doktrini, zapadna hemisfera trebalo bi da bude uticajna sfera Sjedinjenih Američkih Država. **1833.** Zakonom o fabrikama ukida se ropstvo u britanskim kolonijama. **1830.** Julska revolucija u Francuskoj; republikanske mase bune se protiv monarhije; Luj Filip postavljen za novog kralja (vlada od 1830. do 1848. julskom monarhijom), ali nastavlja konzervativnu politiku svog prethodnika. Promena vlasti koju zahteva narod izaziva revolucionarne pokrete po čitavoj Evropi. Kraljica Viktorija vlada Velikom Britanijom (od 1837. do 1901). **1838.** „Put suza": Vlada Sjedinjenih Američkih Država šalje hiljade Čerokija i drugih Indijanaca na prisilni put pešice od jugozapada do indijanske teritorije (sadašnja Oklahoma); svaki četvrti umire.	**1842.** Oregonski put otvara zapad Severne Amerike za naseljavanje. **1846–1848.** Rat između Sjedinjenih Američkih Država i Meksika zbog područja Teksasa i Novog Meksika. Revolucija 1848. u Francuskoj; 1848-1852. Druga Republika ulazi u rat posle svrgavanja s prestola Luja Filipa. Krvava pobuna dovodi do izbora Luja Napoleona, sinovca Napoleona I, za ustavnog vladara; 1852. on zbacuje Republiku i proglašava se carem Napoleonom III (Drugo carstvo, od 1852. do 1870); 1861-1867. katastrofalan pokušaj pripajanja Meksika Francuskoj. **1848.** Revolucije po čitavoj Evropi; 1848-1861. ujedinjenje Italije, koje je započelo pobunom (na čelu Đuzepe Garibaldi) protiv austrijske i francuske vlasti. **1848.** Otkrivanje zlata na američkom Zapadu dovodi do osvajanja Zapada.
RELIGIJA	Papa Pije X (1803–1814) reformiše crkvene zakone, muziku, tekstove i upravu.		
	TEODOR ŽERIKO *Splav „Meduze"*, 1818–1819.	DŽON KONSTABL *Katedrala u Solzberiju*, 1829–1834.	DŽOZEF MALORD VILIJAM TARNER *Kiša, para i brzina - Velika zapadna železnica*, 1844.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**1800.** Engleski romantičarski pesnici: Vordsvort, Bajron, Šeli, Kits; romanopisci: Tekeri, Džejn Ostin, Dikens, Trolop, sestre Bronte, Eliot, Kipling. **1807.** Georg Vilhelm Fridrih Hegel (1770-1831) piše *Fenomenologiju duha.* **1819–1837.** Braća Jakob i Vilhelm Grim skupljaju izvorne nemačke narodne priče i mitove.	Američka pesnikinja Emili Dikinson (1830-1886). **1830.** Karl fon Klauzevic general u napoleonskim ratovima, piše traktat o modernom načinu ratovanja. **1840.** Edgar Alan Po objavljuje u Sjedinjenim Američkim Državama svoje napete i mračne novele.	**1842.** Onore de Balzak završava *Ljudsku komediju,* niz romana i pripovetki. Moderne ekonomske teorije: 1848. godine Karl Marks i Fridrih Engels pišu *Komunistički manifest,* a Džon Stjuart Mil objavljuje *Načela političke ekonomije;* 1867. godine izlazi Marksov *Kapital*
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**1800.** Broj stanovnika na svetu procenjuje se na jednu milijardu, u Evropi na 180 miliona; Alesandro Volta (1745-1827) gradi prvi akumulator i demonstrira električnu struju. **1804–1806.** Luis i Klark prelaze američki kontinent i stižu do Tihog okeana. **1811.** Pronalazak konzerve za hranu. **1814.** Parna lokomotiva upotrebljava se u Engleskoj za železnički pogon. **1819.** Prvi parobrod prelazi Atlantski okean.	**1825.** Otvaranjem kanala Iri omogućuje se prolaz brodova od Atlantika do Velikih jezera. **1831.** Pronalazak mehaničke Makormikove žetelice i pluga Džona Dira (1837) **Oko 1837.** Razvoj naoružanja: puška, artiljerija, šrapnel, revolveri kao i torpeda (do osamdesetih godina). **1839.** Prve fotografije: dagerotipija i sistem negativ-pozitiv.	**1844.** Telegraf Samjuela Morzea preobražava komunikacije jer omogućuje prenos i prijem kodiranog signala kroz žicu; 1866. postavlja se podvodni kabl preko Atlantika. **1846.** Elijas Hau patentirao mašinu za šivenje; Vilijam Morton primenjuje anesteziju prilikom hirurških operacija. **1847.** Julijus fon Majer i Džejms Džul formulišu I zakon termodinamike; 1850. Rudolf Klauzijus formuliše II zakon.

1850–1860.	1860–1870.	1870–1880.
1853-1855. Krimski rat; Engleska i Francuska zaustavljaju prodor Rusije na Balkan. **1854.** Komodor Metju Peri iz Sjedinjenih Američkih Država potpisuje ugovor kojim se Japanu otvara mogućnost trgovine s inostranstvom	**1861.** Rusija ukida kmetstvo. **1861-1865.** Građanski rat u Sjedinjenim Američkim Državama, središnji problem - ropstvo; 1863. Objavom o ukidanju ropstva oslobađaju se robovi; 1865. Ubistvo predsednika Abrahama Linkolna. **1864.** Karl Marks predvodi Prvo internacionalno radničko udruženje u Engleskoj. **1869.** Suzan B. Antoni	**1870.** Francusko-pruski rat; 1871. Poraz Francuza dovodi do sloma Drugog carstva. Umesto monarhije, pariske mase uspostavljaju Treću republiku (1870-1914), koja započinje kratkotrajnom radikalnom Pariskom komunom. U nemačkim zemljama pobeda Prusa dovodi do pokreta nacionalnog ujedinjenja (proglašenog 1871) pod Otom fon Bizmarkom, pruskim kancelarom (od 1862. do 1890) i konzervativnom (antisocijalnom) vladom. **1876.** Bitka kod Bighorna u Montani: vojska Džordža Armstronga Kastera (1839-1876), generala Sjedinjenih Američkih Država, poražena i pobijena od snaga vode Sijuksa Bika Koji Sedi (Tatanka Iotake, oko 1831-1890) **1876-1914.** Evropski kolonijalizam doseže vrhunac.

1848: Nacionalizam u Evropi. Možemo reći da godina 1848. obeležava početak modernog političkog doba. Slom monarhije i uspostavljanje republike februara iste godine u Francuskoj, pokrenuli su lančanu reakciju po celoj Evropi. U glavnim gradovima Nemačke, Španije, Italije, Mađarske i balkanskih zemalja opšte nezadovoljstvo konzervativnom politikom izražava se javnim demonstracijama studenata, seljaka i vojske kao i zahtevom za rušenjem monarhija. Zabrinutost radničke klase (industrijska revolucija dovela je do stvaranja buržoazije u gradovima), prve socijalističke ideje i žudnja naroda za ustavnom, predstavničkom vladom, dolile su ulje na vatru. U mnogim zemljama revolucija 1848. godine dovela je do trajnih promena u obliku vladavine. Dubok uticaj na kulturu, koji je proizveo ovaj brzi prelaz, ogledao se u novom osećanju nacionalnog identiteta, koji je podstakao razvoj nacionalnih stilova u umetnosti i novom osećanju za vrednost slobode izražavanja.

1850–1860.	1860–1870.	1870–1880.
KAMIJ KORO *Jutro: Igra nimfi,* 1850.	ONORE DOMIJE *Vagon treće klase,* oko 1862.	EDVARD BERN-DŽOUNS *Kolo sreće,* 1877–1883
Sredina veka. Ruska književnost: Gogolj (1809-1852), Turgenjev (1818-1883), Dostojevski (1821-1881), Tolstoj (1828-1910), Čehov (1860-1904). **1851.** Melvilov *Mobi Dik*; roman Harijet Bičer Stou *Čiča Tomina koliba* uperen protiv robovlasničkog poretka; Raskinova *Kamena Venecija;* 1857. Floberova *Gospođa Bovari* i Bodlerovi *Cvetovi zla.*	Kompozitori impresionisti: Klod Debisi (1862-1918); Moris Ravel (1875-1937); romantičari: Frederik Šopen (1810-1849), Robert Šuman (1810-1856), Franc List (1811-1886), Johanes Brams (1833-1897). Romantičarsko delo Riharda Vagnera (1813-1883) preobražava operu. **1862.** Roman Viktora Igoa *Jadnici.*	Karl G. Jung (1875-1961), švajcarski psiholog, istražuje ideju o kolektivnoj podsvesti; Tomas Man (1875-1955), nemački romanopisac. **1878–1880.** Fridrih Niče, nemački filozof, razvija ideju o *ibermenšu* (natčoveku).
1855. Aleksander Parkes otkriva prvi plastični materijal, celuloid. **Oko 1856–1863.** Otkriven postupak dobijanja čelika; eksperimenti s legurama; 1890. u Čikagu izgrađen prvi oblakoder s čeličnom konstrukcijom. **1859.** Čarls Darvin objavljuje *Poreklo vrsta* u kojem formuliše teoriju evolucije.	**1863.** Izgradnja prve podzemne železnice (u Londonu). **1864.** U Francuskoj Luj Paster teorijom o mikrobima prenosi medicinska istraživanja i praksu; 1865. u hirurgiju se uvode antiseptične tehnike. **1865.** Genetički eksperimenti Gregora Mendela objavljeni u Austriji. **1866.** Alfred Nobel otkrio dinamit. **1869.** Završena Američka transkontinentalna železnica; otvoren Suecki kanal; Dmitrij Mendeljejev sastavlja periodični sistem elemenata.	**872.** Hajnrih Šliman otkopava Troju. **1876.** Akeksander Grejam Bel patentira telefon. **1876–1885.** U Nemačkoj izumljena mašina s unutrašnjim sagorevenjem koji radi na benzin. **1877.** Tomas Edison izumeo fonograf; 1879. električnu sijalicu; 1894. film. **1879.** Ivan Pavlov istražuje odnos između psihologije i fiziologije.

	1880–1890.	1890–1900.	1900–1910.
ISTORIJA I POLITIKA	**1881–1882.** Prvi pogromi Jevreja u Rusiji **1886.** Radnički nemiri u Sjedinjenim Američkim Državama: pobuna u Hejmarketu u Cikagu dovodi do osnivanja Američke radničke federacije, prvog nacionalnog radničkog sindikata; 1892. štrajk u čeličani Karnegi u Pensilvaniji. **1886.** U Evropi se javlja cionizam, doktrina koja se zalaže za osnivanje jevrejske države u Palestini; 1897. Teodor Hercl saziva prvi cionistički kongres u Bazelu u Švajcarskoj.	**1890.** Bitka kod Ranjenog kolena između plemena Sijuksa i vojske Sjedinjenih Američkih Država praktično okončala otpor Indijanaca. **1893.** Svetska izložba u Cikagu. **1894–1906.** Drajfusova afera: optužba za izdaju, nepravedno podneta protiv jevrejskog oficira, podstakla antisemitizam i javne nemire u Francuskoj. **1895–1898.** Ratovi na Kubi i u Americi slabe špansku monarhiju, a njihova posledica je gubitak zemalja i ugleda. **1899–1902.** Burski rat u Južnoj Africi; Britanija poražava Južnu Afriku i prisvaja njene zemlje.	Engleski kralj Edvard VII (vlada od 1901. do 1910) sprovodi temeljnu reformu obrazovanja (1902) **1904–1905.** Rusko-japanski rat za zemlje uz obalu Tihog okeana završen ponižavajućim porazom Rusije te uvećava nemire u narodu; 1905. pokolj nad pobunjenim radnicima u Petrogradu (Krvava nedelja) dovodi do prve ruske revolucije; Veliki opšti štrajk ima kao posledicu organizovanje radničkog pokreta i prvih *sovjeta* (radničkih saveta)

RELIGIJA			

Rani modernizam. Kao što su u Evropi i Americi na prelazu veka likovni umetnici počeli da eksperimentišu s kolažem i apstrakcijom, a kompozitori neobičnim tonalnim sistemima i atonalnošću u muzici, tako se i određen broj pisaca oprobao u nečem sličnom u prozi i poeziji, a to su tok svesti, ritmički jezik, fragmentarnost forme i radikalno poigravanje gramatičkim strukturama. Mnogi su bili posebno zainteresovani za povezivanje umetničkih oblika: veza između zvuka i boje, na primer, očaravala je i pesnika Šarla Bodlera i (kasnije) slikara Vasilija Kandinskog. Artur Rembo je 1873. šokirao Francusku objavljivanjem pesme *Sezona u paklu*; a 1896. drama apsurda Alfreda Žarija *Kralj Ibi* prouzrokovala je nerede u jednom pariskom pozorištu. U Engleskoj osamdesetih godina Džerard Menli Hopkins lansirao je „sprang ritam" u poeziji. Amerikanka Gertruda Stajn, takođe u Parizu, napisala je 1908. *Tri života* ; Ezra Paund je u Londonu 1909. objavio pesme *Personae.* Zato radikalizam umetnika pre Prvog svetskog rata - kao što su bili slikari Vasilij Kandinski, Pablo Pikaso i Kazimir Maljevič i arhitekt Frenk Lojd Rajt - možemo posmatrati u širem kontekstu ostalih revolucionarnih i vizionarskih stvaralačkih zamisli.

(levo) OGIST BARTOLDI
Kip slobode (Sloboda obasjava svet), 1875-1884.

(desno) ŽORŽ SERA
Nedeljno popodne na ostrvu Grand Žat, 1884, 1884-1886

POL GOGEN
Odakle dolazimo? Ko smo? Kuda idemo?, detalj 1897.

KLOD MONE
Lokvanji, Živerni, 1907.

	1880–1890.	1890–1900.	1900–1910.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	Francuski simbolistički pesnici: Stefan Malarme (1842-1898), Pol Verlen (1844-1896), Artur Rembo (1854-1891). **1884.** *Portret jedne ledi* Henrija Džejmsa. **1884.** *Pustolovine Haklberija Fina* Marka Tvena; *Nasuprot* Žoris-Karla Uismansa	**1890–1903.** Erik Sati komponuje *Tri mala komada u obliku kruške.* **1892.** Oskar Vajld piše *Sliku Dorijana Greja.* **1897.** Bram Stoker objavljuje *Drakulu.* Horhe Luis Borhes (1899-1986), argentinski nadrealistički pisac. **1900.** Džozef Konrad objavljuje *Lorda Džima.*	Pablo Neruda (1904-1973), čileanski pesnik **1906.** Apton Sinkler objavljuje *Džunglu,* američki dokumentarni roman koji osuđuje nepravde industrijskog sistema. **1908.** Filipo Tomazo Marineti piše *Futuristički manifest;* kompozitor Arnold Šenberg primenjuje atonalnost u svojim kompozicijama. Ferdinand de Sosir (1857-1913), francuski filolog, utemeljuje modernu lingvistiku.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	**Oko 1880.** Pronađena bodljikava žica od galvanizovanog čelika koja je poslužila da se ogradi veliki deo otvorenih površina američkog Zapada. **Oko 1885.** Karl Benc i Gotlib Dajmler u Nemačkoj konstruisali prvi automobil.	**Oko 1890.** Armirani beton postaje najvažniji građevinski materijal. **1892–1895.** Austrijski lekar Zigmund Frojd formulše teoriju i metod psihoanalize. **1895.** Vilhelm Rentgen otkriva rendgenske zrake; Guljelmo Markoni izumeo bežični telegraf, prethodnika radija. **1897.** Džozef Tomson otkriva elektrone. **1898.** Marija Kiri otkriva radijum.	**1903.** Orvil i Vilbur Rajt u Severnoj Karolini izvode prvi let avionom. **1905.** Albert Ajnštajn (1879-1955), revolucionarni fizičar, formuliše teoriju relativiteta, čime iz osnova menja savremeno gledanje na prostor i vreme; 1953. teorija jedinstvenog polja. **1909.** Amerikanac Robert Piri stiže na Severni pol; 1912. američka ekspedicija Roberta Skota stiže na Južni pol (koji je već 1911. otkrio Norvežanin Roald Amundsen).

1910–1920.	1920–1930.	1930–1940.
1911. Revolucija u Kini: car svrgnut s prestola, Sun Jat-Sen osniva republiku. **1912.** Britanski linijski brod *Titanik* pretrpeo brodolom. **1914.** Izbija Prvi svetski rat: ubistvo austrijskog nadvojvode Ferdinanda u Sarajevu dovodi do rata izmedu Nemačke, Austrougarske monarhije i njihovih saveznika s jedne strane, a Srbije, Rusije, Francuske, Engleske i njihovih saveznika s druge; uključuje se veći deo Evrope i njenih kolonija; 1917. godine u rat ulaze Sjedinjene Američke Države; 1918. Nemačka je poražena. Jugoslavija, Poljska, Turska, Čehoslovačka, Madarska i Austrija postaju samostalne države; Sirija, Irak i Palestina postaju mandati pod upravom Francuske i Britanije. **1916.** Uskršnjim ustankom Irska pokušava da stekne nezavisnost, ali u tome ne uspeva. **1917.** Posle boljševičke revolucije u Rusiji pod Lenjinovim vodstvom osniva se prva komunistička država. **1919.** Osnivanje Lige naroda, medunarodne mirovne organizacije, prethodnice današnjih Ujedinjenih nacija.	**1920.** Žene stiču pravo glasa u Sjedinjenim Američkim Državama; 1928. u Engleskoj; 1945. u Francuskoj. **1920.** Zakonom o nezavisnosti Britanci daju autonomiju južnoj Irskoj; Mahatma Gandi organizuje masovne mirne proteste (*satjagraha* ili pasivni otpor) protiv britanske uprave u Indiji. **1922.** Fašisti pod vodstvom Benita Musolinija preuzimaju vlast u Italiji. **1926–1953.** Josif Visarionovič Staljin vlada Sovjetskim Savezom; njegova gruba totalitarna vladavina obeležena je čistkama, pogromima i radikalnom kolektivizacijom u poljoprivredi i industriji. **1929.** Krahom berze u Sjedinjenim Američkim Državama započinje velika kriza tridesetih godina u čitavom svetu.	**1931–1941.** Japanci vode nikad neobjavljeni rat protiv Kine a zatim pripajaju Mandžuriju. **1933.** U SAD, Nju Dil, program vladinog ulaganja da se okonča velika kriza; u Nemačkoj: Nacionalsocijalistička (nacistička) stranka Adolfa Hitlera preuzima vlast. **1934–1935.** Dugi marš: 90.000 komunističkih pobunjenika predvodenih Mao Cedungom beži od Čang Kaj Šeka preko čitave Kine; preživelo je manje od polovine pobunjenika. **1936-1939.** Gradanski rat u Spaniji, pobeda fašista. **1938.** Nemačka pripaja Austriju; 1939. zauzima Čehoslovačku. **1939–1945.** Drugi svetski rat: Nemačka 1939. napada Poljsku; Nemačka 1940. napada Belgiju i Francusku; Italija ulazi u rat kao saveznik Nemačke. Nemačka 1941. napada Rusiju. Japan, saveznik Nemačke, bombarduje američku flotu u Perl Harboru; Sjedinjene Američke Države ulaze u rat. Holokaust u Evropi: Nemci sistematski istrebljuju šest miliona Jevreja, komunista, homoseksualaca, Roma i drugih. 1945. Nemačku i Japan porazili saveznici.
1917. Britanska vlada, koja posle Prvog svetskog rata upravlja većim delom Bliskog istoka, objavljuje Balfursku deklaraciju kojom podržava osnivanje jevrejske države u Palestini.	**1923.** Martin Buber, nemački jevrejski teolog, piše *Ja i Ti.*	**1939–1943.** Sve veće proganjanje pravoslavne crkve u Sovjetskom Savezu
  *(levo)* PABLO PIKASO *Mrtva priroda s trskom za stolice*, 1912. *(desno)* FRANC MARK *Sudbina životinja*, 1913.	 PABLO PIKASO *Tri igračice*, 1925.	  *(levo)* MERET OPENHAJM *Predmet*, 1936. *(desno)* FRIDA KALO *Autoportret s ogrlicom od trnja*, 1940.
1910. Vasilij Kandinski objavljuje *O duhovnom u umetnosti.* **Oko 1912–1915.** Džon Djui (1859-1952) i Marija Montesori (1870-1952) objavljuju nove ideje o vaspitanju. **1913–1928.** Marsel Prust, francuski kritičar i romanopisac, piše *U potrazi za izgubljenim vremenom.* **1919.** *Kabinet doktora Kaligarija*, inovativni nemački ekspresionistički (nemi) film.	**1920.** Američki modernistički pesnici slobodnog stiha: Robert Frost (1874-1963), Ezra Paund (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965). **1926.** *Zamak* Franca Kafke; *Sunce se ponovo rada* Ernesta Hemingveja; 1927. *Svetionik* Virdžinije Vulf; Abel Gans snima film *Napoleon;* 1928. D. H. Lorens piše *Ljubavnika ledi Ceterli;* 1929. *Buka i bes* Vilijama Foknera.	Ruski modernistički kompozitori: Rahmanjinov (1873-1943), Stravinski (1882-1971), Prokofjev (1891-1953), Šostakovič (1906-1975). **1932.** *Vrli novi svet* Oldusa Hakslija opisuje pseudoutopijsku budućnost. **1930.** Gertruda Stejn istražuje oblike i strukturu jezika; 1939. Džejms Džojs objavljuje *Finegano vo bdenje,* u kojem dalje eksperimentiše s jezikom.
1911. Ernest Raderford izraduje u Britaniji prvi model atomske strukture. **Do 1913.** Dizelove mašine zamenjuju parne lokomotive mnogih železnica. **1914.** Potpuno mehanizovano Fordovo postrojenje za masovnu proizvodnju Modela T, označava početak američke industrijalizacije. **1915.** Pokret za kontrolu radanja, koji predvodi Margaret Sanger iz Sjedinjenih Američkih Država, zalaže se za planiranje porodice.	**1920.** Pitsburg emituje radio-emisije. **1922.** Hauard Karter u Egiptu otkriva Tutankamonovu grobnicu. **1925–1926.** Verner Hajzenberg i Ervin Šredinger formulišu teorije kvantne mehanike. **1926.** Pojava zvučnog filma i televizije. **1927.** Čarls Lindberg sam preleće Atlantik avionom. **1929.** Aleksander Fleming otkriva penicilin.	**1931.** Američki elektroinženjer Karl Dženski hvata radiotalase iz svemira: početak radioastronomije, korišćenje radiotalasa za otkrivanje predmeta; 1935-1936. Škotski fizičar Robert Votson-Vat (sa saradnicima) otkriva radar. **1935.** Amerikanac K. F. Rihter pronalazi skalu za merenje jačine zemljotresa.

	1940–1950.	1950–1960.	1960–1970.
ISTORIJA I POLITIKA	**1945.** Osnovane Ujedinjene nacije kao međunarodno savetodavno i mirovno veće; konferencija u Jalti: britanski premijer Vinston Čerčil, američki predsednik Frenklin D. Ruzvelt i maršal Sovjetskog Saveza Josif Visarionovič Staljin planiraju podelu Nemačke na okupacijske zone i podelu Evrope na uticajne sfere. **1947.** Sjedinjene Američke Države donose Maršalov plan čiji je cilj bila pomoć za obnovu država opustošenih u Drugom svetskom ratu. Podela Nemačke na istočnu i zapadnu državu. **1948.** Izrael postiže suverenost koju priznaju Ujedinjene nacije; Indija stiče nezavisnost od Britanije. **1949.** Utemeljena komunistička Narodna Republika Kina pod Mao Cedungom.	**1954.** Početak američkog pokreta za građanska prava: Vrhovni sud Sjedinjenih Američkih Država ukida rasnu segregaciju u javnim školama; 1955. američki crnci pod vođstvom Martina Lutera Kinga Ml. sprovode bojkot autobusa u Montgomeriju u Alabami. **Od oko 1955. do 1989.** Hladni rat između Sovjetskog Saveza, Kine i Sjedinjenih Američkih Država: razdoblje međusobnog neprijateljstva, špijunaže, eskalacije naoružanja i međusobne političke borbe za uticaj na druge zemlje. Sukobi se usredsređuju na suprotnosti između komunizma i demokratije; 1961. izgrađen Berlinski zid kojim se odvaja Zapadni Berlin; 1962. kubanska raketna kriza: Sovjetski Savez pokušava da na Kubu postavi rakete, čime ugrožava Sjedinjene Američke Države. **1959.** Fidel Kastro osniva komunističku vladu na Kubi.	**1963.** Ubistvo Džona F. Kenedija, predsednika Sjedinjenih Američkih Država. **1965.** Amerika ulazi u rat u Vijetnamu. **1965–1976.** Kulturna revolucija u Kini: osnovani maoistički Crveni odredi tvrde linije; napadaju nastavnike, lokalne vlasti i druge elemente koje smatraju „neprijateljima revolucije"; hiljade ljudi bivaju ubijene, milioni poslani u logore za prevaspitavanje; uništavaju se mnoga umetnička dela i sakralne građevine. **1967.** Egipat i Izrael u ratu; Egipat biva poražen pa tako Izrael pripaja Sinajsko poluostrvo. **1968.** Praško proleće, pokušaj Čehoslovačke da zbaci sovjetsku vlast guši sovjetska vojska; u Sjedinjenim Američkim Državama ubistvo predsedničkog kandidata Roberta F. Kenedija i vođe borbe za građanska prava Martina Lutera Kinga Ml.; širom Sjedinjenih Američkih Država masovni protesti protiv rata u Vijetnamu.
RELIGIJA	**1948.** Tomas Merton, američki trapist, pesnik i filozof, piše *Planinu od sedam spratova.*	**1950-te godine.** U nekim protestantskim i jevrejskim verskim zajednicama žene postaju sveštenice. Kinezi osvajaju Tibet i ruše više od 6.000 drevnih hramova i manastira; 1959. dalaj-lama, poglavar tibetanskih budista, prognan u Indiju.	**1962–1965.** Papa Jovan XXIII na Drugom vatikanskom koncilu uvodi narodne jezike u crkvene obrede, a sprovodi i druge reforme. **1964.** Papa Pavle VI i patrijarh Atenagora pokušavaju da reše sporove između Istočne i Zapadne hrišćanske crkve.
	ADOLF GOTLIB *Silazak u tamu,*1947.	MARK ROTKO *Narandžasto i žuto,*1956.	*(levo)* ROJ LIHTENŠTAJN *Utopljenica,* 1963. *(desno)* ROMAR BIRDEN *Nadmoć obreda: Krštenje,* 1964.
MUZIKA, KNJIŽEVNOST I FILOZOFIJA	**1941.** Čarli Čaplin snima film *Veliki diktator.* **1942.** Alber Kami objavljuje *Stranca.* **1943.** Žan-Pol Sartr piše *Biće i ništavilo,* objavu egzistencijalizma. **1949.** Roman Džordža Orvela *1984.* slika totalitarni svet budućnosti. **1949–1950.** Simon de Bovoar piše ključni feministički tekst *Drugi pol.*	**1950-te godine.** Generacija bitnika: na umetnike utiče džez, njihova dela kritikuju američki posleratni materijalizam i samodopadljivost: 1952. Džon Kejdž komponuje *4'33";* 1956. Alen Ginsberg piše narativnu pesmu *Urlik;* 1957. Džek Keruak piše *Na putu.* **1955.** *Lolita* Vladimira Nabokova s humorom gleda na erotsku vezu starijeg čoveka i devojčice.	**1960.** Ričard Rajt piše o svom afričko-američkom iskustvu u knjizi *Domorodac.* **Oko 1965.** Britanija preplavljuje svet popularnom muzikom: Bitlsi i Roling Stounsi a potom i druge rokenrol grupe prodaju milione albuma. **1967.** U Kolumbiji Gabrijel Garsija Markes piše *Sto godina samoće.* **1969.** Festival Vudstok u Njujorku privlači 500.000 pobornika rokenrola.
NAUKA, TEHNOLOGIJA I ISTRAŽIVANJE	Atomsko doba: 1942. u SAD prva lančana nuklearna reakcija; 1943. prva nuklearna bomba; 1945. SAD baca atomske bombe na japanske gradove i ubija na licu mesta 100.000 ljudi. 1949. prva sovjetska nuklearna bomba; 1956. prvi nuklearni električni generatori izgrađeni u Engleskoj; do sedamdesetih godina nuklearna energija već u komercijalnoj upotrebi **1946.** Određivanje starosti na osnovu radioaktivnog raspada ugljenika. **1947.** U Izraelu otkriveni svici s Mrtvog mora.	**Oko 1950.** Nuklearne podmornice i brodovi u Sjedinjenim Američkim Državama i Sovjetskom Savezu. **1953.** U Engleskoj Džejms Votson i Fransis Krik objavljuju model strukture DNK i postavljaju hipotezu o prenosu genetskog koda. **1954.** Džonas Salk otkrio vakcinu protiv dečje paralize. Početak svemirskog doba: 1957. Sovjetski Savez lansira *Sputnik,* prvi satelit; 1961. Jurij Gagarin, prvi čovek koji kruži oko Zemlje.	**1960.** Razvija se laserska tehnologija. **1963.** U Sjedinjenim Američkim Državama započinju istraživanja na području genetskog inženjeringa; 1976. postignuta sinteza. **1967.** Doktor Kristijan Barnard iz Južnoafričke Republike presadio prvo ljudsko srce. **1969.** U Sjedinjenim Američkim Državama misija *Apolo XI.* Nil Armstrong i Edvin Oldrin hodaju po Mesecu; 1976. lansirana Sunčeva sonda.

1970–1980.	1980–1990.	1990–2000.
1973. Egipat i Sirija napadaju Izrael i bivaju poraženi. Sjedinjene Američke Države povlače se iz Vijetnamskog rata kako zbog vojnih neuspeha tako i zbog sve oštrije kritike javnosti. U Čileu socijalista Salvador Aljende postaje predsednik; posle njegovog ubistva nastupa vojna diktatura na čelu s Avgustom Pinočeom, koja će potrajati do 1989. U Vašingtonu skandal Votergejt: predsednik Ričard Nikson umešan je u protivzakonite delatnosti; 1974. daje ostavku. **1975.** Padom Južnog Vijetnama završava rat; narod se objedinjuje pod komunističkim režimom. **1978.** Revolucija u Iranu: pobuna islamskih fundamentalista protiv šaha. Ajatolah Homeini preuzima vlast. **1979.** Rat u Avganistanu: sovjetska vojska napada Avganistan; posle deset godina prisiljena je na povlačenje. Sporazum u Kemp Dejvidu kome kumuju Sjedinjene Američke Države: Egipat službeno priznaje Izrael a zatim ponovo stupa u posed Sinaja. **1979–1981.** Iran drži 52 američka taoca.	**1981.** Ubistvo egipatskog predsednika Anvara el Sadata, pobornika mira na Bliskom istoku; 1982. Izrael napada Liban: pad vlade uzrok je rata između libanskih i palestinskih struja. **1985.** Mihail Gorbačov predsednik Sovjetskog Saveza: njegove mere *glasnost* i *perestrojka* omogućuju privrednu, političku i kulturnu liberalizaciju. **1986.** U Sjedinjenim Američkim Državama skandal *Iran-contra*: tajna, protivzakonita prodaja oružja Iranu kao i upućivanje sredstava pobunjenicima u Nikaragvi, u šta su umešani visoki vladini službenici. **1989.** Pada Berlinski zid; 1989-1990. Sovjetski Savez se raspada na samostalne države s pretežno nekomunističkim vladama po liniji ranijih etničkih i političkih granica; Jugoslavija i Čehoslovačka takođe se dele; kineska vojska u krvi guši studentske demonstracije (više od milion prisutnih) na trgu Tjenanmen u Pekingu.	**1990–1991.** Zalivski rat: Irak napada Kuvajt, ali ga odbijaju udružene vojne snage Ujedinjenih nacije i Sjedinjenih Američkih Država. **1990.** Nelson Mendela, vođa Afričkog nacionalnog kongresa i Južnoafričkog protivaparthejdskog pokreta, oslobođen iz zatvora posle 27 godina; Nemačka se ujedinjuje. **1991.** Boris Jeljcin izabran za ruskog predsednika. **1992.** Građanski rat u državama nekadašnje Jugoslavije: etnički i teritorijalni sukobi u Bosni, Hrvatskoj i Srbiji, koji imaju korene u ranijoj državi. **1993.** Ratifikovan izraelsko-palestinski mirovni sporazum, no ugrožavaju ga svojim delovanjem ekstremni teroristi. **1994.** Južna Afrika održava prve višerasne izbore: Nelson Mendela predsednik; napuštaju se aparthejdski zakoni; građanski rat u Ruandi odnosi u nekoliko meseci 500.000 civilnih žrtava; Palestinska oslobodilačka organizacija pod Jaserom Arafatom uspeva da postigne autonomiju od Izraela za Jerihon i Gazu.
1977. Rimokatoličanstvo prestaje da bude državna religija u Italiji. **1978.** Jovan Pavle II, Poljak, izabran za papu - prvi neitalijanski papa posle 455 godina.	**1980.** Jačanje fundamentalizma, naročito među muslimanima na Bliskom istoku i u Srednjoj Aziji, među hinduistima u Indiji kao i u nekim hrišćanskim sektama u Sjedinjenim Američkim Državama.	**AIDS (SIDA) i umetnost** Bolest pod nazivom „stečeni sindrom imunološke deficijencije" prvi put je primećena u Sjedinjenim Američkim Državama 1981. godine, a prvi put je identifikovana pod sadašnjim nazivom 1985. Njeno brzo globalno širenje u idućih deset godina, smrtonosna priroda, otpornost na lekove i nemogućnost izlečenja učinili su je strahovitom snagom u kulturi kraja drugog milenijuma, koja se u neku ruku može uporediti s kugom (crnom smrću) koja je harala Evropom 1348. i 1849. godine. Kao svojevremeno ta pošast, i AIDS (SIDA) postala je tema umetničkog sveta devedesetih godina. Do sredine decenije od te bolesti umreće mnogi likovni umetnici, igrači, pozorišni i filmski umetnici i muzičari.
DON EDI *Nove cipele za H,* 1973–1974.	REJMOND SONDERS *Beli cvet crni cvet,* 1986.	
1974. Aleksandar Solženjicin (rođen 1918), ruski pisac čiji romani opisuju život u sovjetskom zatvoreničkom logoru i kritikuju vladu, prognan u Sjedinjene Američke Države	**1981.** MTV (muzička televizija), koju uvodi kablovska televizija, lansira novi medij za široku javnost - videomuziku. **1989.** Englesko-indijski pisac Salman Ruždi svojim *Satanskim stihovima* vređa islamske fundamentaliste na šta mu oni prete smrću i time ga prisiljavaju da se krije.	
1973. U Engleskoj rođena tri deteta začeta *in vitro.* **Oko 1978.** Personalni računar postaje dostupan svima. **1979.** Delimično otapanje nuklearnog reaktora u elektrani na Ostrvu tri milje u Pensilvaniji; 1986. eksplozijom nuklearnog postojenja u Černobilu u Ukrajini opustošeno celo područje i prouzrokovano snažno zračenje i zagađenje atmosfere nad većim delom Evrope.	**1981.** Sjedinjene Američke Države šalju u svemir prvu svemirsku letelicu (spejs šatl) s ljudima, koja se može višekratno koristiti. **1982.** Ugrađeno prvo veštačko srce. **Oko 1985.** AIDS - identifikovana nova neizlečiva bolest koja se širi po svetu i kosi na hiljade života; do 1995. zaraza virusom HIV doseže razmere epidemije. **1989.** Svemirska sonda *Vojadžer II* prolazi pored Neptuna i otkriva novi prirodni satelit.	**1990.** Nova kancelarijska tehnologija: faks za odašiljanje i primanje dokumenata; modem za elektronski prenos informacija; brz razvoj kompjuterskih programa za mnoge primene; nova optička tehnologija u širokoj upotrebi. **1990.** Lansiran svemirski teleskop.

DODATAK

UMETNOST XX VEKA U SRBIJI

Miško Šuvaković
i saradnici: dr Nevena Daković, dr Ana Vujanović,
mr Aleksandar Ignjatović, mr Jelena Novak



1252. Uroš Predić, *Na majčinom grobu*, 1879.



1253. Paja Jovanović, *Proglašenje Dušanovog zakona*, 1900.

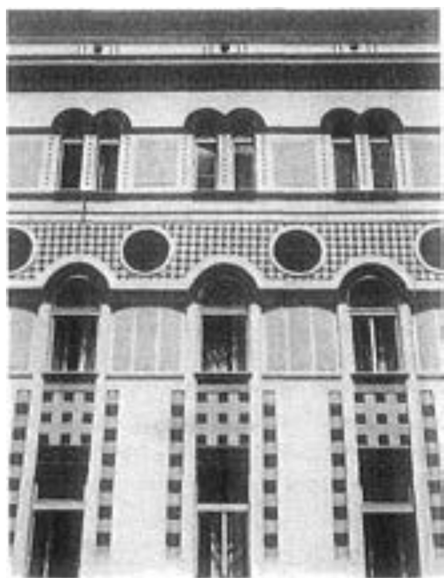


1254. Stojan Titelbah, *Novi dvor*, Beograd, 1911–1922 (u pozadini *Stari dvor* Aleksandra Bugarskog, 1881–1884).

HIBRIDNE I PLURALNE ISTORIJE UMETNOSTI XX VEKA U SRBIJI. Pisanje sažete ili detaljne istorije umetnosti svakako je jedan od interpretativnih opsesivnih izbora koji iz *deteritorijalizacija* prošlosti bira, indeksira i izvodi strukturirani pogled za sadašnjost. Zbirka koncepata i njihovih indeksacija i mapiranja pod nazivom „Umetnost XX veka u Srbiji" vođena je s namerom da se indeksiraju i mapiraju karakteristične pojave u umetnosti (slikarstvo, skulptura, fotografija, novi mediji, arhitektura, film, teatar i muzika) koje su povezane s otvorenim i kroz istoriju promenljivim geografskim, kulturalnim i umetničkim praksama u Srbiji, Vojvodini, prvoj, drugoj i trećoj Jugoslaviji, državnoj zajednici Srbija i Crna Gora. Pisanje ove istorije vođeno je konceptom hibridnosti i multikulturalnosti. Vođeno je s uvažavanjem etničkog, rasnog, rodnog, klasnog, geografskog, političkog, kulturalnog i umetničkog stvaranja na prostorima u kojima su se sa srpskom kulturom susretala hegemona i marginalna dejstva umetničkih pojava hrvatske, mađarske, nemačke, jevrejske, ruske, slovačke, romske, turske, muslimanske, albanske, ali i buržoaske, realsocijalističke, maskuline, feminističke ili queer kulture i umetnosti. (MŠ)

AKADEMIZAM. Akademizmom u slikarstvu, skulpturi i arhitekturi identifikuju se umetničke produkcije u duhu kanonske umetničke tradicije. Akademizmom se nazivaju i različiti dominirajući kanoni vladajućih umetničkih škola (akademija umetnosti). Kanonski evropski romantizam ili nacionalni pozni romantizam u drugoj polovini XIX i početkom XX veka može se označiti terminom akademizam. Akademizam u srpskoj umetnosti izraz je konstituisanja nacionalne buržoaske kulture i njenih identifikacionih umetničkih reprezentacija, na primer dela Uroša Predića (*Bosanski begunci*, 1876; *Vesela braća*, 1887), Đorđa Krstića (*Utopljenica*, 1879); Paje Jovanovića (*Seoba Srba 1690*, 1895; *Dušanovo krunisanje*, 1900; *Žena u enterijeru*, 1912), Stevana Todorovića (*Postriženje Rastka Nemanjića Sv. Save*, 1907), Leona Koena, i dr. (MŠ)

ARHITEKTURA AKADEMIZMA. Arhitektura neoklasičnih, neorenesansnih i neobaroknih stilskih obeležja, kao i raznoliki eklektički hibridi istorijskih stilova, predstavljali su središnju liniju graditeljstva u Srbiji u prvoj polovini stoleća. U okruženju gde je postojala potreba za izgrađivanjem kolektivnih i personalnih predstava identifikacije koje bi potvrdile evropsku civilizacijsku utemeljenost, obilje klasičnih stilskih motiva primenjenih na fasadama javnih zgrada i privatnih kuća bilo je savršen arhitektonski model poželjnog identiteta. U klimi opšte krize odgovarajuće tradicije nastalo je mnogo primera arhitekture akademizma u



1255. Branko Tanazević, *Telefonska centrala*, Beograd, 1908–1910.



1256. Ivan Meštrović, *Drveni model Vidovdanskog hrama*, 1912–1913.



1257. Milan Kapetanović, *Sinagoga Bet Jisrael*, Beograd, 1906–1908.

svim srbijanskim gradovima. Najvrednije od njih ostavili su Nikola Nestorović, Dragutin Đorđević, Milutin Borisavljević, Aleksandar Đorđević i Dimitrije Leko. Počev od poslednje decenije XX veka ova linija arhitektonskog stvaralaštva doživljava svojevrsni preporod. (AI)

SECESIJA. Budući da se razvijala u dve države i na razmeđu kulturnih strujanja Pariza, Beča, Minhena i Budimpešte, arhitektura secesije na tlu Srbije izuzetno je višeslojna. Počev od Vojvodine i antologijskih primera Marcela Komora i Dežea Jakaba u Subotici (Sinagoga 1902; Gradska kuća 1907–1910), zatim Bele Lajte (Vatrogasna stanica u Senti 1902–1904), pa do brojnih skromnih, ali izvanredno slikovitih ostvarenja u gradovima u unutrašnjosti Srbije, poput Čačka, Niša, Zaječara ili Negotina, arhitektura secesije varirala je u lokalnom izrazu, zadržavajući auru izrazite modernosti. Najrafiniraniji primeri jesu oni koji sintetišu secesijsku strast za floralnom dekoracijom i vizuelni repertoar moravske srednjovekovne arhitekture. Takva nadahnuta dela jesu dela Branka Tanazevića podignuta u Beogradu – Telefonska centrala u Kosovskoj ulici (1908–1910), fasada Ministarstva prosvete u Ulici kralja Milana iz 1912. i kuća Nikolić na Cvetnom trgu iz iste godine. (AI)

VIDOVDANSKI HRAM. Paralelno s političkim i vojnim akcijama za „oslobođenje i ujedinjenje" Južnih Slovena, Srbija je tokom prvih decenija XX veka postala kulturni stožer jugoslovenstva. Najznačajniji izdanak te klime bio je Vidovdanski hram hrvatskog skulptora Ivana Meštrovića. Ta građevina zamišljena je kao hram jugoslovenstva – *svojevrsne sekularne religije* koja je trebalo da pomiri etničke, konfesionalne i kulturne razlike Srba, Hrvata i Slovenaca ujedinjenih u jednu nacionalnu zajednicu. Ideja je nastala kao prostorni okvir Meštrovićevih skulptorskih ciklusa u kojima dominantno mesto zauzimaju likovi i predstave iz južnoslovenskog narodnog epa. Iako je trebalo da bude sagrađen na Kosovu, koje je 1912. pripojeno Srbiji, hram je ostao u drvenom modelu (1912–1913). Meštrovićevo pozivanje na arhitektonske motive arhajske Grčke, starog Egipta i Mesopotamije, i romaničko graditeljstvo bilo je sasvim intenciozno: eklektički arhitektonski arhaizmi i primitivna stilizacija tumačili su se kao izraz zamišljenih vrednosti jugoslovenske nacije i kulture koji su se dobro uklopili u širi, evropski kontekst recepcije ideologije jugoslovenstva. Kao model nacionalne identifikacije, Vidovdanski hram, centralno mesto kritike tokom prve tri decenije XX veka, podelio je kulturnu i umetničku javnost na oštro suprotstavljene tabore. (AI)

ARHITEKTURA SINAGOGA. Na tlu današnje Srbije postojalo je preko stotinu sinagoga. Iako ih je mnogo napušteno u toku Drugog svetskog rata, najviše sinagoga uništeno je između 1945. i 1960. godine, posebno u Vojvodini u kojoj je nekada živeo najveći broj jugoslovenskih Jevreja. S njihovim životima iščezla su vredna svedočanstva i arhitektonske slike jevrejskog kulturnog identiteta. Sinagoge su predstavljale svojevrstan urbani egzotizam – bez obzira na to da li su podizane na prostoru Kraljevine Srbije, Habzburške monarhije ili Kraljevine Jugoslavije, i bez obzira na to da li su ih gradili sefardi, aškenazi ili ortodoksni Jevreji. Najveća beogradska sinagoga Bet Jisrael (1906–1908) Milana Kapetanovića uništena je 1944. godine; njen pseudomavarski stil i tornjevi s lukovičastim kupolama tipičan su primer evropske sinagogalne arhitekture svog doba. Retki sačuvani primeri, poput sinagoge Lipota Baumhorna u Novom Sadu (1906–1909) ili sinagoge u Nišu (1925) Jaše Albale, predstavljaju usamljene tragove jedne autentične kulture koja se vekovima razvijala na ovim prostorima. (AI)



1258. Milan Milovanović, *Plava vrata*, 1917.



1259. Nadežda Petrović, *Žena s crvenim šalom (Ciganka)*, 1905.



1260. Zora Petrović, *Akt s crvenom pozadinom*, 1959.

NEMI FILM. Istorija nemog filma u Srbiji obuhvata tri perioda. Prvi počinje prvom filmskom projekcijom – programom kratkih filmova putujućih snimatelja i prikazivača braće Limijer – održanom u Beogradu 6. juna 1896. u kafani *Zlatni krst* (današnji *Dušanov grad*), a nastavlja se snimanjem stranih snimatelja o lepotama, znamenitostima i burnim istorijskim zbivanjima na tlu Srbije. Prvi sačuvani film – *Krunisanje Kralja Petra I Karađorđevića* iz 1904. snimili su počasni konzul Šefilda u Beogradu Arnold Mjur Vilson i snimatelj Frenk Motrešou. Trodelno svedočanstvo o ceremoniji u Beogradu, krunidbenoj Žiči kao i o neukroćenoj lepoti juga Srbije, već tada je iscrpno predstavljalo motive filmske reprezentacije i zamišljanja balkanske egzotike. Drugi period se poklapa s drugom decenijom XX veka i snimanjima pionira domaćeg filma (braća Savić, Đoka Bogdanović, i dr.), među kojima posebno mesto pripada prvom srpskom igranom filmu *Život i delo besmrtnog vožda Karađorđa*, u režiji Čiča Ilije Stanojevića i u produkciji Svetozara Botorića. Biografija Velikog vožda, oca dinastije, snimljena je po ugledu na francuski *film d'art* i snimljeno pozorište tog doba, uz glumce nacionalnog teatra i na osnovu dramskog teksta Miloša Cvetića, narodne pesme i Karađorđeve biografije. Treći period obuhvata niz snimanja između dva rata. (ND)

MUZIČKI TEATAR NA POČETKU XX VEKA. Početkom XX veka, kada je najzastupljeniji žanr muzičkog teatra u Srbiji bio komad s pevanjem, nastala je i bila izvedena prva srpska opera – romantičarsko delo *Na uranku* Stanislava Biničkog (1903). Božidar Joksimović je dovršio operu *Ženidba Miloša Obilića* godinu dana ranije, međutim ona tada nije bila izvedena. Opera *Na uranku*, kao i mnoga kasnija dela srpske opere, zasnovana je na nacionalno-istorijskoj tematici, realističkim sredstvima prikazivanja, muzici oslonjenoj na folklorne teme. Iz skupine romantičarskih legendarno-istorijskih dela, tematikom se izdvaja komična opera *Tigar*, Petra Stojanovića, izvedena 1905. u Budimpešti. (JN)

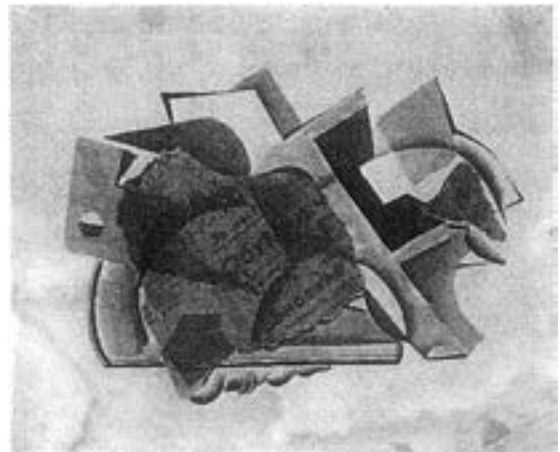
IMPRESIONIZAM. Impresionizam je slikarski pravac nastao u Francuskoj između 1867. i 1880. kao reakcija na neoklasicistički i romantičarski akademizam. Za impresionizam je karakteristično individualno prikazivanje doživljaja (utiska) prirodnog svetla. Impresionizam se javlja na prostorima južnoslovenskih kultura oko 1900. Karakteriše ga svetla paleta, oslobođenje manuelnog gesta i nanosa boje, izlazak slikara u prirodu i, time, uvođenje u sliku efekata dnevnog osvetljenja. Impresionistički uticaji se mogu naći u slikarstvu Bete Vukanović, Riste Vukanovića, Marka Murata, Dragomira Glišića, Branka Radulovića, Pere Popovića, a razrađenu poetiku impresionizma uspostavili su Milan Milovanović (*Most Cara Dušana u Skoplju*, 1907), Kosta Miličević (*Predeo sa Krfa*, 1918), Nadežda Petrović (*Dereglije na Savi*, 1907), te Borivoje Stevanović, Natalija Cvetković, Živorad Nastasijević, i dr. (MŠ)

EKSPRESIONIZAM U SLIKARSTVU. Ekspresionizam se pojavio u više talasa tokom XX veka. Pre Prvog svetskog rata ekspresionizam je anticipiran slikarskim delima Nadežde Petrović (*Stablo u šumi*, 1902; *Žena s crvenim šalom – Ciganka*, 1905; *Bulonjska šuma*, 1911), a zatim se pojavljuje u različitim kretanjima ka apstrakciji u slikama Jovana Bijelića (*Apstraktni predeo*, 1920), Ivana Radovića (*Kompozicija*, 1921), Milana Konjovića (*Mrtva priroda*, 1922). Zora Petrović je razvila specifičan figurativni ekspresionizam (*Ciganke*, 1936; *Ciganka s cvećem*, 1957; *Ležeći akt*, 1960). Posle Drugog svetskog rata, pedesetih godina, slikarska ekspresionistička dela realizovali su Petar Lubarda, Milan Konjović, Jovan Bijelić, Kosara Bokšan, Petar Omčikus, i dr. (MŠ)

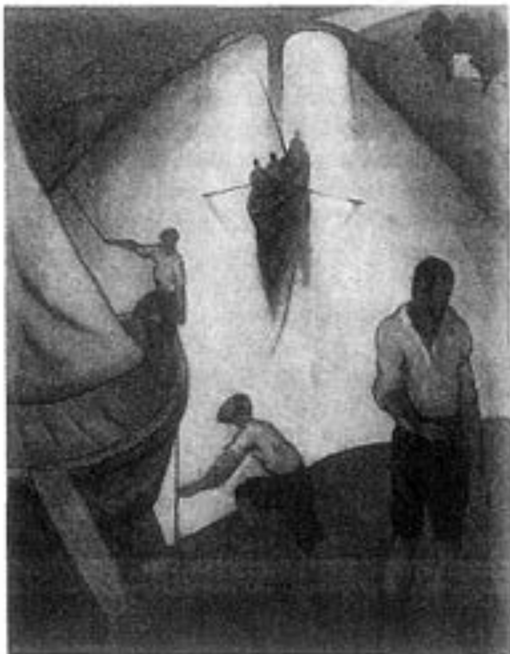
KUBIZAM. Kubizam je nastao slikarskom evolucijom i radikalizacijom perceptivno-reprezentativnih slikarskih i poetičkih problema postavljenih u postimpresionizmu Sezana, slikarskim istraživanjima pre svega Pabla Pikasa i Žorža Braka posle 1907. U hrvatskoj i srpskoj likovnoj kritici (Antun Branko Šimić, Rastko Petrović) za pojave umerenog lotovskog (Andre Lot) kubizma koristio se pojam konstruktivno slikarstvo za postkubistička i neoklasična slikarska dela Save Šumanovića (*Kompozicija sa satom* i *Skulptor u ateljeu*, 1921). U okviru kubizma delovali su Petar Dobrović, Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Milan Konjović, Arpad Balaš, Mihailo S. Petrov, i dr. Petar Dobrović je prve kubističke crteže muške i ženske figure izveo oko 1913. Ivan Radović i Mihailo S. Petrov autori su niza značajnih dela analitičkog i kolažnog kubizma oko 1924. (MŠ)



1261. Petar Dobrović, *Studija muškog akta*, 1913



1263. Ivan Radović, *Apstraktna kompozicija II - kolaž*, 1924.



1262. Sava Šumanović, *Ribari na Seni*, 1920.

NEOKLASICIZAM U SLIKARSTVU. Francuski kubista Andre Lot razvio je vrstu umerenog, stilizovanog i neoklasičnog postpusenovskog i postsezanovskog kubizma. Uticaj njegove slikarske škole i koncepta neoklasicizma na srpski kubizam, najviše na delovanje Save Šumanovića, bio je znatan. Sava Šumanović je napisao programatski tekst *Zašto volim Pusenovo slikarstvo* (1924) kojim je objavio svoje neoklasične koncepcije slikarstva, a hrvatski kritičar i pesnik Antun Branko Šimić objavio je bitne neoklasicistički orijentisane tekstove *Konstruktivno slikarstvo* (1921) i *Slikarstvo i geometrija* (1926). U smeru neoklasicističkog slikarstva delovali su: Sava Šumanović, Milan Konjović, Vasa Pomorišac, Živorad Nastasijević, Ivan Radović, Milo Milunović, Veljko Stanojević, i dr. (MŠ)

APSTRAKCIJA. Slika Jovana Bijelića *Apstraktni predeo* (1920) jedan je od prvih primera težnji ka ekspresivnom i apstraktnom izrazu. Radikalna apstrakcija nastajala je evolucijom postkubističkog slikarstva i grafike, na primer kolaži s tekstom Ivana Radovića iz 1924. i akvarel s brojevima Mihaila Petrova *Kompozicija 77* (1924). Kolaži hrvatskog umetnika Jo Kleka (Josip Sajsel), koji je jedno kratko vreme boravio u Beogradu, uspostavljaju između 1922. i 1924. zenitističku konstruktivističku praksu određenu konceptom *Pafama* (nem. PApier-FArben-MAlerei) ili *Arbos* (ARtija-BOja-Slika). Fotogrami nadrealiste Vaneta Bora (*Fotogrami br. 1–10*, 1928) apstraktne su asocijativne fotografije. (MŠ)



1264. Jovan Bijelić, *Apstraktni predeo (Borba dana i noći)*, 1920.



1265. Viljem Baumgarten i Ivan Afanasjevič Rik, *Palata Generalštaba*, Beograd, 1928.



1266. Petar i Branko Krstić, *Crkva sv. Marka*, Beograd, 1930–1938.



1267. Ljubomir Micić, *Zenit* br. 40, Beograd, 1926.

ARHITEKTURA RUSKIH EMIGRANATA. Veliki talas ruskih izbeglica zapljusnuo je Jugoslaviju posle Oktobarske revolucije i završetka Prvog svetskog rata, pa su se brojni ruski arhitekti zaposlili u različitim institucijama mlade jugoslovenske države, u kojima se osećao nedostatak visokoobrazovanih stručnjaka i inženjera (Ministarstvo građevina, Tehnički fakultet, opštinske uprave i Uprava dvora). Arhitektonske tradicije koje su ovi graditelji doneli sa sobom, u novoj sredini pale su na plodno tlo. Ideali akademske arhitekture istorijskih stilova bili su savršeno pogodni da predstave političke i kulturne aspiracije jugoslovenskih elita i njihovu želju za stvaranjem predstave o Jugoslaviji kao civilizovanoj evropskoj državi. Stoga ne iznenađuje što su tokom treće i četvrte decenije mnoga od monumentalnih sedišta nove države, kao i brojne crkve i spomen-obeležja po unutrašnjosti projektovali upravo ruski arhitekti-emigranti – Nikola Krasnov, Viljem Baumgarten, Vasilij Androsov, Viktor Lukomski, Đorđe Kovalevski, Ivan Afanasjevič Rik, Valerij Staševski i dr. (AI)

NEOSREDNJOVEKOVNA ARHITEKTURA. Prihvatanjem, odbijanjem ili redefinisanjem tipičnih oblika srednjoevropske neovizantijske arhitekture druge polovine XIX veka, kao i oslanjanjem na lokalno graditeljsko nasleđe, u Srbiji je tokom XX veka razvijen čitav niz neosrednjovekovnih arhitektonskih poetika – mahom u domenu crkvene arhitekture. Jedna od najznačajnijih bila je tzv. neomoravska arhitektura koja je inspiraciju pronalazila u sakralnom graditeljstvu nastalom na tlu Srbije u poznom srednjem veku. Neomoravska arhitektura bila je posebno važna, budući da je odigrala ključnu ulogu u procesu konstruisanja srpskog nacionalnog i kulturnog identiteta, pod prinudom autentičnosti i izvornosti. U okviru neosrednjovekovne arhitekture delovali su mnogi umetnici, ali najznačajnija ostvarenja potiču od Momira Korunovića, Petra i Branka Krstića, i brojnih ruskih arhitekata-imigranata. (AI)

ZENITIZAM. Ljubomir Micić je stvorio zenitizam kao eklektični avangardni pokret koji je povezivao sasvim različite umetničke i političke pozicije: ekspresionizam, futurizam, dadu, konstruktivizam i panslovenstvo, srpski nacionalizam, lenjinističko i trockističko levičarstvo, itd. Zenitistički pokret delovao je u Zagrebu od 1921. do 1923, a u Beogradu od 1924. do 1926. U časopisu *Zenit* sarađivali su avangardisti Marijan Mikac, Andra Jutronić, Jo Klek, Vilko Gecan, Vinko Foretić, Vjera Biler, Dragan Aleksić, Mihailo Petrov, Boško Tokin, Rastko Petrović i Stanislav Vinaver. Na internacionalnom planu zenitizam karakteriše saradnja s francuskim pesnikom Ivanom Golom i s Aleksanderom Arhipenkom, Roberom Deloneom, Iljom Erenburgom, Vasilijem Kandinskim, El Lisickim, Luisom Lozovickim, Teom van Duzburgom, Hansom Majerom, Laslom Moholji-Nađom i drugima. Valerij Poljanski (tj. Branko Ve Poljanski) izdaje časopis *Dada-Jok* (Zagreb, 1922) kao zenitistički i antidadaistički gest. Časopis *Zenit* br. 17–18 iz 1922. posvećen je ruskoj avangardi. Urednici tog broja bili su Ilja Erenburg i El Lisicki. Prva *Zenitova međunarodna izložba nove umetnosti* održana je u Muzičkoj školi Stanković u Beogradu 1924. Časopis je zabranjen 1926. (MŠ)

DADA. Koncept dade odgovara zamislima antiumetnosti i antiumetničkog delovanja i anarhističkog ponašanja. U Zagrebu su objavljena dva dadaistička internacionalna časopisa Dragana Aleksića *Dada Tank* i *Dada Jazz* tokom 1922, a Branko Ve Poljanski je izdao antidadaistički časopis *Dada Jok*. U *Dada Tanku* i *Dada Jazzu* sarađivali su umetnici evropske dade: Tristan Cara, Kurt Šviters, Rihard Hilznbek. Aleksić, koji deluje u Beogradu od

1923, uvodi pojam *jugo-dade* ukazujući na gradove dadaističkih matinea: Zagreb, Beograd, Osijek, Vinkovce, Novi Sad, Ljubljanu i Split. Dadaistička grafika nastaje prekidom s modernističkim estetizmom i stvaranjem postekspresionističkih i postkubističkih konstrukcija: grafike Mihaila Petrova *Ritam* (*Zenit*, 1921), *Začarani krugovi* (*Dada Tank*, 1922). (MŠ)



1268. Dragan Aleksić, *Dada Tank*, Zagreb, 1922.



Mihailo S. Petrov, *Kompozicija* iz časopisa *Dada Tank*, Zagreb, 1921.



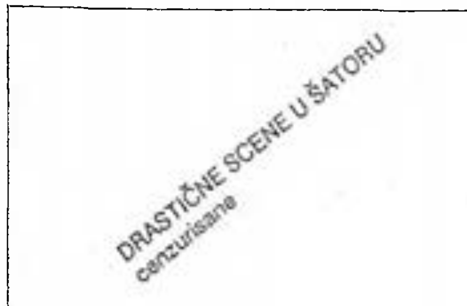
1270. Časopis *ÚT*, Novi Sad, 1922.

DADAIZAM I AKTIVIZAM VOJVOĐANSKIH MAĐARA. Postekspresionistički, aktivistički i prodadaistički pokret mađarskih umetnika okupljenih oko avangardnog časopisa na mađarskom jeziku *Ut* (*Put*, 1922–1925) delovao je u Novom Sadu i Subotici. Časopis *Ut* bio je blizak mađarskom aktivizmu Lajoša Kasaka, dok su subotički dadaisti okupljeni oko dada kluba i akcionog programa dada matinea (Zoltan Čuka, Endre Arato, Arpad Lang, Mikloš Fišer) bili bliski dadaizmu Šandora Barta. U pokretu su sarađivali umetnici iz Vojvodine i mađarski umetnici koji su u doba Hortijeve diktature emigrirali u Kraljevinu SHS. Njihov rad bio je ludistički, aktivistički i levičarski orijentisan. Postojali su i kontakti sa umetnicima na nemačkom Bauhausu – grupa KURI (Konstruktiv-Utilitar-Rationell-International – Farkaš Molnar, Henrik Štefan, Andor Vajninger, Kurt Šmit, Oto Umber, Paul Heberer, L. Čačinović, i dr., 1922). (MŠ)



1271. Marko Ristić, *Asamblaž*, 1939.

NADREALIZAM. Nadrealistički pokret je osnovao francuski pesnik Andre Breton u Parizu posle Prvog svetskog rata. U Beogradu je nadrealistička grupa nastajala tokom dvadesetih – od časopisa *Putevi* (1921–1923) preko časopisa *Svedočanstva* (1926) do almanaha *Nemoguće* (1930) i časopisa *Nadrealizam danas i ovde* (1932). Grupa je bila povezana s francuskim bretonovskim nadrealizmom. U grupi su sarađivali pesnik Marko Ristić, slikar i fotograf Vane Bor, pesnik Dušan Matić, pesnik i romanopisac Rastko Petrović, pesnik Đorđe Jovanović, slikar Radojica Živanović Noe, pesnik Oskar Davičo, pisac Koča Popović, fotograf Nikola Vučo, pesnik Aleksandar Vučo, pesnik Moni de Buli i mnogi drugi. Ovi umetnici su stvarali automatske tekstove, poeziju, prozu, kolaže, asamblaže, frotaže, fotografska dela i fantastičke slike. Razrađivali su poetičke principe: izražavanja fantazije, automatskog oslobađanja nesvesnog, slobodnih asocijacija i simulacije. U teorijskom smislu razvijali su filozofsko-poetičku teoriju frojdo-marksizma. (MŠ)



1272. Moni de Buli, *Doktor Hipnison ili tehnika života – scenario za film* (detalj), 1923.



1273. Sava Šumanović, *Pijani brod* (detalj), 1927.



1274. Branko Ve Poljanski, *Čovek sa izmeštenim okom*, 1928.

AVANGARDNI FILM. Lista naslova srpske filmske avangarde razuđena je i fleksibilna. Prva ili istorijska avangarda nastaje dvadesetih u Beogradu kao splet izdanaka niza pokreta. Boško Tokin teze manifesta zenitizma koristi u filmskim napisima, pogotovu u *Pokušaju jedne kinematografske estetike* (1920), prvom tekstu srpske teorije filma inače nedvosmisleno inspirisanom idejama francuske i italijanske avangarde. Moni de Buli u okviru hipnizma zasniva osobeni žanr, film-tekst (*Dr Hipnison ili tehnika života,* 1923), a koji je deo globalnog avangardnog eksperimentisanja s filmsko-literarnim hibridnim formama. Filmom se bave i nadrealisti, Vane Živadinović Bor i Aleksandar Vučo (scenario *Ljuskari na prsima,* 1930). Prvoj avangardi pripada i rad jugoameričkog stvaraoca Slavka Vorkapića čija tri kratka filma koriste kombinaciju ilustracije muzike, inovativne koreografije i kreativne „orkestracije prirodnih pokreta" (najznačajniji je *Život i smrt holivudskog statiste br. 9413,* 1927. korežija sa R. Florijem). Druga avangarda šezdesetih predstavljena je radovima reditelja okupljenih oko Kino-kluba Beograd (Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović: *Kapi, Vode, ratnici* (1962); Dušan Makavejev *Antonijevo razbijeno ogledalo,* 1957), i njihovim poetskim i simboličkim filmom, pod uticajem svetske avangarde (Maje Deren) povremeno su odlazili i u političku satiru. U šire pojmljenu grupu mogu se ubrojati i dela na razmeđi sa srpskom filmskom modernom (paradigmatski predstavljenom poetskim filmovima Puriše Đorđevića) kao što su filmovi Miće Popovića i Đorđa Kadijevića. (ND)

MUZIKA I AVANGARDA. Delove opusa pojedinih autora moguće je dovesti u vezu s pokretima nadrealizma (Miloje Milojević i Marko Ristić, baletska groteska u jednom činu *Sobareva metla,* 1923) i zenitizma (Josip Slavenski, *Danse Balkanique,* iz *Zenit* br. 36, Beograd, 1925). U periodu između dva rata kompozitori *Praške grupe* (Dragutin Čolić, Milan Ristić, Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Stanojlo Rajičić) vraćaju se sa školovanja u Pragu i ostvaruju prvi avangardni udar u lokalnoj sredini delima u kojima se koristi dodekafonija, atematski način razmišljanja i ekspresionistički jezik šenbergovskog tipa, četvrtstepeni sistem Alojza Habe, hindemitovsko linearno strukturiranje muzičkog toka. Pored *Praške grupe,* osnovana je i grupa atonalnih kompozitora GAK (1931) čiji su najznačajniji predstavnici bili Milan Ristić i Petar Stajić. (JN)

POVRATAK REDU U SLIKARSTVU. Uticaj povratka redu (*rappel à l'ordre*) prepoznaje se u srpskoj umetnosti dvadesetih i tridesetih, gde postkubističkim i postekspresionističkim postupkom stvaraju Sava Šumanović, Milan Konjović, Ivan Radović, Jovan Bijelić, Vasa Pomorišac, Mihailo S. Petrov, Veljko Stanojević. Sava Šumanović je naslikao veliko visokomodernističko postkubističko delo *Pijani brod* (1927). Dramatičan primer povratka redu ostvario je Branko Ve Poljanski, jedan od najaktivnijih avangardnih umetnika na jugoslovenskoj sceni (Ljubljana, Zagreb, Beograd) dvadesetih godina. Poljanski se posle odlaska u Pariz posvećuje fantazmatskom slikarstvu i povodom izložbe u galeriji Zborovski objavljuje *Manifest panrealizma* (1930). Realistički, postfuturistički, postkubistički i fantastički portreti, aktovi, enterijeri, prizori i modni crteži Milene Pavlović-Barili primer su visokomodernističkog urbanog slikarstva između visoke i popularne kulture tridesetih. (MŠ)



1275. Ivan Meštrović, *Kosovka djevojka*, 1909.

INTEGRALNO JUGOSLOVENSTVO. Ideologija integralnog jugoslovenstva ili etničkog jugoslovenskog unitarizma negirala je nacionalne posebnosti Srba, Hrvata i Slovenaca, naglašavajući zamisao o jedinstvenom jugoslovenskom rasnom, etničkom i nacionalnom identitetu. Funkcionisala je kao ideja „narodnog jedinstva", na temelju različitih teorija o jedinstvu srpske i hrvatske etničke grupe u koju su, u zavisnosti od okolnosti i konteksta, mogli spadati i Slovenci i Bugari. Pored političkih i naučnih, i diskursi umetnosti bili su od ključne važnosti u konstrukciji integralnog jugoslovenstva kao sistema kulture. U domenu vizuelnih umetnosti najveći značaj svakako pripada Ivanu Meštroviću i krugu umetnika oko njega, kao i brojnim umetničkim praksama zasnovanim na inventovanim tradicijama jugoslovenstva. (AI)

INTIMIZAM U SLIKARSTVU. Intimizam ili intimističko slikarstvo jedna je varijanta buržoaskog modernističkog realizma zasnovana na specifičnim žanrovskim delima (mrtva priroda, privatni enterijeri, portreti i autoportreti, scene iz svakodnevice: odmor, zabava, privatnost). Intimizam je nastajao pod uticajem francuskih postimpresionističkih slikara, slikara grupe Nabi i fovista. U intimizmu se modernistički odslikava idealna, autonomna i nekonfliktna buržoaska svakodnevna stvarnost. Ako se intimizam u slikarstvu razumeva i prepoznaje kao politički orijentisana umetnost prikazivanja i izražavanja bezinteresnosti i apolitičnosti unutar buržoaskog društva, tada se o njemu može govoriti i kao o buržoaskom realizmu. Predstavnici intimizma u prvoj polovini XX veka jesu Beta i Rista Vukanović, Petar Dobrović, Jovan Bijelić, Marko Čelebonović, Vasa Pomorišac, Milo Milunović, Sava Šumanović, Veljko Stanojević, Ivan Radović, Živorad Nastasijević, Milan Konjović, i dr. (MŠ)



1276. Milo Milunović,
Mrtva priroda s violinom, 1930.



1277. Petar Dobrović, *Majka sa sinčićem*, 1933.



1278. Marko Čelebonović, *Enterijer s gipsanom glavom*, 1937.



1279. Dragiša Brašovan, *Zgrada u stambenom radničkom naselju*, Jagodina, 1949–1952.



1280. Nikola Vučo, *Bez naziva*, 1930.



1281. Rastko Petrović, fotografija iz *Afrike*, 1929.

FOLKLORIZAM U ARHITEKTURI. Od osvita XX veka u srpsku sredinu počele su da prodiru ideje o modernoj arhitekturi kao reinterpretaciji lokalnog vernakularnog graditeljstva. One su pristizale s različitih strana – od entuzijasta-imigranata kao što je Dalmatinac Dragutin Inkiostri-Medenjak, ili su pak poticale iz interesovanja domaćih arhitekata koji su ih usvojili tokom školovanja u inostranstvu. Najznačajniji folkloristi bili su Branislav Kojić i Aleksandar Deroko; zaslužni za teorijsku elaboraciju primene folklornog graditeljstva u savremenoj arhitekturi oni su autori niza ostvarenja među kojima se ističu njihove porodične kuće u Beogradu – Kojićeva u Zadarskoj ulici (1926) i Derokova na Dedinju (1936). Iako su takve intimističke fantazije tavorile na marginama arhitektonske produkcije i nakon 1945. godine, posleratno doba ostavilo je i nekoliko vrednih pokušaja da se folkloristički idiom iskoristi u oblikovanju radničkih naselja u provinciji (npr. stambeni blokovi Dragiše Brašovana u Jagodini 1949–1952), kao životni okvir socijalističkom proletarijatu na granici ruralnog i urbanog. (AI)

FOTOGRAFIJA. Istorija fotografije jeste istorija „novog" tehničkog reprodukcionog medija i njegovih recepcija u stvaranju moderne masovne kulture. Tokom XX veka razvijeni su različiti fotografski žanrovi od umetničke fotografije, avangardne fotografije i fotografije umetnika preko naučne i medijske/novinske do amaterske fotografije. Brojni su anonimni fotografi, krajem XIX i početkom XX veka. Među fotografima izdvajaju se: Anastas Jovanović, Florijan Gantenbajkn, Marko Stojanović, Stevan Todorović, Đorđe Krstić, Milan Jovanović, Paja Jovanović, Franc Pavlik, Steva Todorović, Samson Černov, Ištvan Oldala, Nestor Mina, Rista Marjanović, Leopold Kening, Vojislava Jovanović, Mihailo S. Petrović, Nadežda Petrović, Rastko Petrović, Nikola Vučo, Vane Bor, Radojica Živadinović Noe, Marko Ristić, Pavle Bihalji, Milan Roglić, Boško Antić, Branibor Debeljković, Josip Bosnara, Miodrag Đorđević, Vladimir Veličković, Ivo Eterović, Vidoje Mojsilović, Tomislav Peternek, Branko Turin, Mirko Lovrić, Slavoljub Stanojević, Dragan Pešić, Milan Aleksić, Geza Lenart, Branimir Karanović, Dejan Dizdar, Goran Malić, Viktor Macarola, Goranka Matić, Mirko Radojičić, Balint Sombati, Slavko Matković, Zoran Popović, Neša Paripović, Grupa 143, Isak Aslani, Dragan Papić, Era Milivojević, Ljubomir Šimunić, Stanislav Šarp, Jovan Čekić, Srđan Veljović, i dr. (MŠ)

FILM IZMEĐU DVA RATA. Filmska produkcija u Beogradu između dva rata razvija se u nekoliko pravaca: kao praćenje svetskih uzora (komedija Koste Novakovića *Kralj Čarlstona* (1927), prve reklame itd.; kroz melodrame i drame sa snažnim socijalnim momentom (*Grešnica bez Greha* Koste Novakovića, 1930; *Rudareva sreća* Josipa Novaka, 1926) i kao tematski konzistentna grupa narativa s temama nacionalne istorije. Milutin Ignjačević, inače autor prve srpske knjige o filmu – *Šarlo* (1925) režira *Kroz buru i oganj* (1930) i *Na kapiji Orijenta* (1932) nastavljajući tradiciju delovanja filma u pravcu razvoja nacionalne svesti i identiteta (*Karađorđe*, 1911; *Golgota Srbije*, Stanislava Krakova, 1938), *Proslava 550. godišnjice Kosovske bitke* (Kosta Novaković, 1939). Nacionalne ratne epopeje oživljavaju mitski glorifikovanu istoriju, ustanovljavajući reartikulisani mit prošlosti kao uzor sadašnjosti i budućnosti. Hronika patnji i žrtvovanja naroda, legendarnih vođa, završava se moralnim trijumfom i ispunjenjem božanske pravde najeksplicitnije prikazanim simboličkim i metaforičkim scenama Raspeća u remek-delu epohe, filmu *S verom u Boga* (Mihajla Al. Popovića, 1932). (ND)



1282. Maga Magazinović, *Podskok sa zabacivanjem tela* (foto: Lončarević), 1932.



1283. Momir Korunović, *Pošta br. 2*, Beograd, 1927–1929.



1284. Dragiša Brašovan, *Vila Dušana Lazića*, Beograd, 1932.

TEATARSKI MODERNIZAM IZMEĐU DVA SVETSKA RATA. Referentna praksa teatarskog modernizma ostvarena je radom Mage Magazinović koja je tridesetih godina dvadesetog veka razrađivala ulogu *telesne kulture* u vaspitanju i umetnosti. Telesna kultura obuhvata gimnastiku, plastiku, ritmiku i balet i formira fiskulturni ples kao kritiku apstrahovanja svakodnevnog tela u ime artificijelnog retoričkog tela u baletu, a s ciljem njegove emancipacije. Rad Mage Magazinović odvijao se u skladu s evropskim modernističkim plesom: *euritmikom* Emila Žak-Delakroza; istoimenim meditativnim plesom Rudolfa Štajnera i tehnikama slobodnog plesa Rudolfa Labana. Teatarski modernizam čine i dramske prakse koje su pokušale da prevaziđu predratni realizam i da ispitaju umetnost drame, shodno metodima evropskog modernizma. Izdvajaju se drame: *Maska* Miloša Crnjanskog (1918), *Kod „Večite slavine"* Momčila Nastasijevića (1935), *Centrifugalni igrač* Todora Manojlovića (1930), *Neverovatni cilindar Nj. V. kralja Kristijana* Živojina Vukadinovića (1923), i kritičko-poetički spisi: *Intuitivna režija* Ranka Mladenovića (1922), *Binske kulise* Miloša Crnjanskog (1923), *Binski preobražaji* Aleksandra Ilića (1930). Konciznu teoretizaciju modernističke drame izvela je Mirjana Miočinović u predgovoru knjige *Drama između dva rata* (1987). (AV)

ARHITEKTURA MULTIKULTURALNE SINTEZE. Od brojnih pokušaja stvaranja „nacionalnog stila" u arhitekturi Srbije ističe se arhitektura multikulturalne sinteze, specifična stilska formacija nastala u vreme kada su granice između „srpskog", „južnoslovenskog" i „jugoslovenskog" identiteta bile izrazito porozne i kada je sažimanje različitosti bilo ključ oficijelnog koncepta kulture. U okviru ove tradicije najznačajniji je bio Momir Korunović koji je podigao Kontrolno odeljenje Ministarstva pošta, telegrafa i telefona u Palmotićevoj ulici u Beogradu (1925–1930) i Poštu br. 2 na Železničkoj stanici u Beogradu (1927–1929). Reinterpretacijom i slobodnim kombinovanjem elemenata srednjovekovne i folklorne arhitekture, ova dela predstavljaju ključne spomenike vešto konstruisane autentičnosti, koja izvire iz istorijskih zlatnih doba i pesničkih prostora vernakularne kulture. (AI)

MEĐURATNI ARHITEKTONSKI MODERNIZAM. Prodor moderne arhitekture u srpsku sredinu bio je postepen i trom. Počev od 1929. godine kad je osnovana Grupa arhitekata modernog pravca (GAMP), pokrenuta od nekolicine mladih beogradskih entuzijasta (Branislav Kojić, Milan Zloković, Dušan Babić i Jan Dubovi), kubični i bezornamentalni oblici moderne arhitekture postali su sve primetniji u slici srbijanskih gradova – najpre u Beogradu, a potom i u provinciji. Uprkos tome što je bio sveden na „moderni stil" i što nije prihvatio novu koncepciju prostora karakterističnu za modernu arhitekturu, modernizam u Srbiji imao je ne samo autentične likovne vrednosti, već i važnu ulogu u ideološkoj konstrukciji kulturnog identiteta srpskog društva tridesetih. (AI)



1285. Milan Zloković, *Univerzitetska dečja klinika*, Beograd, 1933–1940.



1286. Dragiša Brašovan, *Državna štamparija* (BIGZ), Beograd, 1933 – 1940.



1287. Pavle Bihalji, naslovna strana časopisa *Nova literatura* br. 7-8, Beograd, 1929.



1288. Đorđe Andrejević Kun, *U ćeliji*, 1939.

DEČJA KLINIKA. Najvažnije ostvarenje Milana Zlokovića (projekat 1933; izgradnja 1936–1940) ujedno je i jedan od najvrednijih primera moderne arhitekture u Beogradu i Srbiji u periodu između dva svetska rata. Arhitektonska koncepcija sledi postulate funkcionalizma: skeletni konstruktivni sistem, prostrane terase kao veza između bolesničkih soba i zelenila parka i dinamična, bezornamentalna fasada, strukturalno nezavisna od nosećih zidova, koja je projektovana prema pragmatičnim kriterijumima insolacije prostorija. Ovo Zlokovićevo delo uvelo je na velika vrata temeljne ideje moderne arhitekture u srpsku sredinu koja do tada nije imala tako značajnu modernu zgradu. (AI)

DRŽAVNA ŠTAMPARIJA (DANAS BIGZ). Ključno delo Dragiše Brašovana, smešteno je na rubu centra glavnog grada kao reperni završetak Ulice kneza Miloša – svojevrsne „državne osovine" na kojoj su podignute najvažnije institucije Kraljevine Jugoslavije. Štamparija je izgrađena između 1933. i 1940. godine kao kompleksna arhitektonska struktura, uslovljena funkcionalnim zahtevima moderne industrije. Međutim, njena robusna monumentalnost, oblikovana u duhu popularne „mašinske estetike", nije bila lišena funkcije reprezentacije: kao građevina velikog značaja u političkoj topografiji Beograda, Državna štamparija bila je simulakrum ekonomskog progresivizma i vizuelna potvrda političke ideologije u nestabilno doba namesništva, neposredno pred Drugi svetski rat. (AI)

SUKOB NA LEVICI. Jedan od glavnih političkoideoloških i kritičkih sukoba u jugoslovenskoj kulturi tridesetih vođen je na području umetnosti između ortodoksne socrealističke i humanističke levičarske pozicije. Centralni akter sukoba bio je kontroverzni intelektualac, dramatičar i pisac Miroslav Krleža. Komunistički časopisi su ranih tridesetih delovali na liniji Druge internacionalne konferencije proleterskih i revolucionarnih pisaca i bili su u sukobu s buržoaskom „umetnošću radi umetnosti" da bi od 1933. prihvatili socrealistički program. U fokusu sukoba bile su umetničke grupe *Zemlja* i *Hlebinska škola* u Hrvatskoj, i nadrealisti i *Život* u Srbiji. Grupa *Život* sprovodila je socrealizam i bila je podržana od komunističkih časopisa (npr. *NIN*). Nadrealisti su umesto direktnog političkog angažmana isticali značaj psihoanalitičkog „nesvesnog" pa su optuživani za eskapizam. Sukob se izoštrio u „aferi Luj Aragon" 1932. Komunisti su podržavali staljinistički orijentisanog nadrealističkog pesnika Aragona, a nadrealisti trockističkog vođu nadrealizma Andre Bretona. U grupi *Zemlja* vodeći umetnik bio je Krsto Hegedušić. U predgovoru njegovim *Podravskim motivima* (1933), Krleža je izneo antistaljinistički stav i odbacio teoriju odraza, zbog čega ga je *Kultura* (1933) optužila za skretanje udesno. Sukob je kulminirao kad je u *Pečatu* izašao *Dijalektički antibarbarus* (1939), u kojem se Krleža suprotstavio jedinstvu umetnosti i politike podržavajući kreativne potencijale slobodnog čoveka. Oštra kritika je izašla u *Književnim sveskama* 1940, gde je optužen za izdaju dijalektičkog materijalizma; Josip Broz je izložio kritici njegove „saveznike" Marka Ristića, Vasu Bogdanova i Zvonimira Rihtmana, a Krleža je 1939. isključen iz KPJ. (AV)

SOCIJALNI REALIZAM. Socijalni realizam je kritička, angažovana i politička umetnost (slikarstvo, grafika, fotografija, grafički dizajn časopisa) zasnovana na problemskom prikazivanju buržoaske društvene stvarnosti i projekciji budućeg socijalističkog društva. Socijalni realizam nastao je iz socijalno orijentisane umetnosti, ali i iz autokritike avangardnih umetnika, pre svega nadrealizma. Predstavnici kritičkog socijalnog realizma u slikarstvu dvadesetih i tridesetih bili su: Đorđe Andrejević Kun, Moša Pijade, Đurđe Teodorović, Bora Baruh, Olivera Čohadžić, Petar Lubarda, Radojica



1289. Ivan Tabaković, *Genius*, 1929.



1290. Vojin Bakić, skica za spomenik *Marksu i Engelsu* u Beogradu, 1951.



1291. Đorđe Andrejević Kun, *Desetogodišnjica ustanka naroda Jugoslavije 1941–1951*, 1951.

Živanović Noe, Mihailo S. Petrov, Ivan Tabaković. Pavle Bihalji je uređivao časopis *Nova literatura* (1928–1930) koji je bio blizak kritičkoj estetici nemačke nove objektivnosti (Neue Sachlichkeit). Pavle Bihalji je, takođe, razradio konstruktivistički fotografski kolažno-montažni pristup grafičkom dizajnu primenjenom za naslovne strane časopisa *Nova literatura* i omote knjiga koje je izdavao Nolit. (MŠ)

SOCIJALISTIČKI REALIZAM U SLIKARSTVU I SKULPTURI. Socijalistički realizam ili socrealizam jeste normativna umetnička doktrina zasnovana na prikazivanju optimalne projekcije novog realsocijalističkog društva. Doktrina socijalističkog realizma nastala je tridesetih u Sovjetskom Savezu, a posle Drugog svetskog rata postala je dominantna umetnost u zemljama realnog socijalizma. Socijalistički realizam bio je na snazi u Srbiji posle Drugog svetskog rata, između 1945. i sredine pedesetih. Socijalistički realizam u slikarstvu, skulpturi i grafici u vezi je s temama NOB-a i izgradnje socijalizma. Teoretičari socijalističkog realizma bili su: Jovan Popović, Radovan Zogović, Milovan Đilas, Oto Bihalji Merin, Boris Ziherl. Predstavnici socijalističkog realizma u slikarstvu su: Đorđe Andrejević Kun, Boža Ilić, Petar Lubarda, Milo Milunović, Milan Konjović, Marko Čelebonović, Nedeljko Gvozdenović, i dr. Predstavnici u skulpturi bili su: Sreten Stojanović, Toma Rosandić, Radeta Stanković, Boris Anastasijević, Nandor Glid, Jovan Kratohvil, Vojin Bakić, i dr. (MŠ)



1292. Boža Ilić, *Sondiranje terena na Novom Beogradu*, 1948.

SOCREALIZAM I MUZIKA. Nakon što su kompozitori *Praške grupe* u međuratnom periodu donekle uspostavili korak sa aktuelnim evropskim muzičkim zbivanjima, posle Drugog svetskog rata usledili su zaokreti ka tradicionalnijim izrazima. Kompozitorske poetike ubrzano su se ujednačavale: vladajuća ideologija iziskivala je muziku koja je funkcionisala u kontekstu, kako otvoreno iskazanih, tako i podrazumevajućih pravila, koja su određivala ulogu umetnosti u realsocijalističkom sistemu. Očekivano je da muzičko delo konstitucijom i poretkom znakova podrži vladajući metatekst. Zahtevana retorika najočiglednije se ispoljavala formom vokalne muzike (horovi) i vokalno-instrumentalne (masovne pesme i kantate) gde je tekst bio eksplicitni, razumljivi nosilac propisanih doktrina. Odlike zaokreta u muzičkom jeziku ogledale su se u upotrebi folklornih melodija, preglednoj tonalnosti i krajnje pojednostavljenim formama. Ove odlike nalazimo u pojedinim delima Vojislava Vučkovića, Mihajla Vukdragovića, Jovana Bandura, Dragutina Čolića, Josipa Slavenskog, a najangažovaniji stvaraoci bili su Nikola Hercigonja i Oskar Danon. (JN)



1293. Vladimir Potočnjak, Mihailo Janković, *Savezno izvršno veće*, Novi Beograd, 1947–1960.



1294. Branko Petričić, *Dom sindikata Jugoslavije*, Beograd, 1947–1955.



1295. Petar Lubarda, *Konji*, oko 1954.

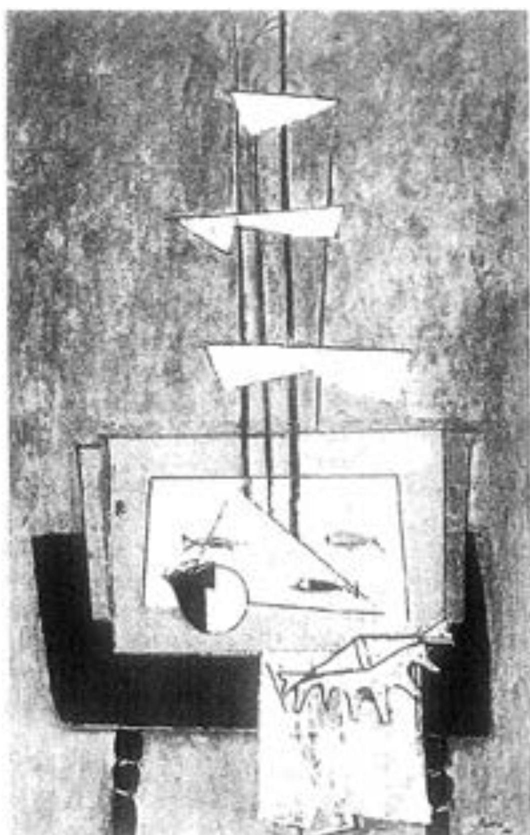
MODERNISTIČKI MONUMENTALIZAM. Četvrta, peta i šesta decenija u arhitektonskoj kulturi Srbije bile su obeležene usponom modernističkog monumentalizma. Najvažnija uloga ove arhitekture zasnovane na neoklasičnoj sintaksi i ogoljenim, monumentalnim fasadama bila je zasnovana na reprezentaciji i konstrukciji političkog prostora moći – nezavisno od dominantne režimske ideologije koja se u ovim burnim decenijama često menjala. Centralno mesto u arhitekturi modernističkog monumentalizma zauzimaju izrazita jednostavnost, svedenost i monumentalnost razmere. Stoga nije čudno što najveći broj državnih zgrada tog vremena pripada formalno krutom, ali ideološki fleksibilnom arhitektonskom izrazu. Ulogu najboljih predstavnika modernističkog monumentalizma imaju Brašovanova Dunavska banovina u Novom Sadu (1936–1939), brojni konkursni projekti za Državnu operu u Beogradu (1940; 1947), za Centralni komitet KPJ (1947), i novobeogradski SIV (Savezno izvršno veće) – ključni spomenik vizuelizacije Titovog režima koji je počeo da se gradi po ideji zagrebačkog arhitekte Vladimira Potočnjaka iz 1947. godine. Dovršen je trinaest godina docnije po izmenjenom projektu Mihaila Jankovića. (AI)

ARHITEKTURA SOCREALIZMA. Bizarni, ali kratkotrajni politički brak između Tita i Staljina nije doneo mnogo plodova, ali je poznih četrdesetih godina epizoda socijalističkog realizma u arhitekturi Srbije ostavila nekoliko značajnih dela. Njih karakteriše tradicija akademizma, naglašeni monumentalizam i redukovana neoklasična sintaksa. Socrealističke građevine okružene su prostranim trgovima za masovna okupljanja i demonstraciju moći. Takvi su masivni volumeni Doma sindikata Jugoslavije u Beogradu Branka Petričića (1947–1955), pompezna i teška retorika Saveznog SUP-a, disciplinovani vokabular Vojnog suda u Beogradu, kao i konkursni projekti za Centralni komitet Komunističke partije Jugoslavije (1947) – različite građevine koje spaja odanost prema idejama socrealističke arhitekture SSSR-a. S druge strane, socrealizam u Srbiji fokusirao se na arhitekturu „socijalističku po sadržaju a nacionalnu po formi", zaustavljenu na slepom koloseku folklorističkih eksperimenata u arhitekturi radničkih i rudarskih naselja, škola i seoskih domova kulture. (AI)

DRUGI POČETAK – FILM POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA. Početak kinematografije u II Jugoslaviji obeležila je generacija reditelja koji su bili najpre studenti a potom i profesori filmske škole u Beogradu – Vjekoslav Afrić, Radoš Novaković – odnosno filmski poslenici poput Vladimira Pogačića (pored ostalog dugogodišnjeg direktora Jugoslovenske kinoteke). Kao pionirima novog doba pružena im je mogućnost promovisanja nekih od najtrajnijih ali u svakom slučaju prvih žanrova domaće kinematografije. *Nevjera* (Vladimir Pogačić, Radoš Novaković, 1953), *Anikina vremena* (Vladimir Pogačić, 1954), *Sofka* (Radoš Novaković, 1948) respektivne su adaptacije književnih klasika Ive Vojnovića, Ive Andrića i Bore Stankovića; *Čudotvorni mač* (Vojislav Nanović, 1950) rađen je po motivima narodnih bajki, dok *Besmrtna mladost* (Vojislav Nanović, 1948), *Veliki i mali* (Vladimir Pogačić, 1958), *Pesma* (Radoš Novaković, 1961. prema romanu Oskara Daviča) nude različite slike rata u spektru od akcionog filma do psihološke drame. (ND)

SOCIJALISTIČKI ESTETIZAM I SOCIJALISTIČKI MODERNIZAM. Socijalistički estetizam je promodernistička reakcija na socijalistički realizam kao programski i dogmatski model prikazivanja i izražavanja u realsocijalizmu i, zatim, u samoupravnom socijalizmu tokom pedesetih. Pojam je uveo estetičar Sveta Lukić. Od umetnosti se više ne očekuje prikazivanje moguće

i optimalne revolucionarne stvarnosti nego ostvarivanje autonomnih estetskih i umetničkih funkcija. Jugoslavija je u tom političkom razdoblju bila između istočnog i zapadnog političkog bloka, tako da je došlo do otvaranja prema zapadnoj umetnosti i to prema umerenim varijantama modernističke slikarske figuracije i apstrakcije. Socijalistički estetizam se tokom šezdesetih razvio u umereni i, zatim, visoki modernizam. Uspostavljen je umetnički i kulturni kontinuitet između socijalističkog estetizma i intimizma između dva svetska rata. U ovom smeru delovali su Petar Lubarda, Ivan Tabaković, Mića Popović, Bata Mihajlović, Kosara Bokšan, Igor Vasiljev, Decembarska grupa, Aleksandar Tomašević, Miodrag B. Protić, Stojan Ćelić, Miloš Bajić, Aleksandar Luković, Mladen Srbinović, Lazar Vujaklija, Zoran Petrović, Petar Omčikus, Bogoljub Jovanović, Zoran Pavlović, Cuca Sokić, i dr. Miodrag B. Protić, slikar i teoretičar umetnosti osnivanjem Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (1964) utemeljio je i institucionalizovao koncepte socijalističkog modernizma. (MŠ)



1296. Miodrag B. Protić, *Kompozicija sa akvarijumima i jarbolima*, 1955.

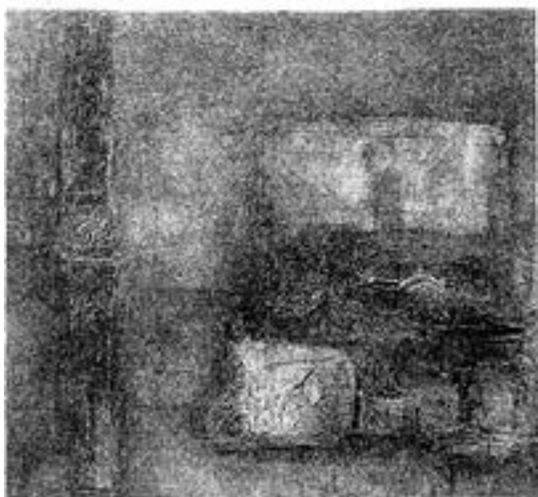
ARHITEKTURA SOCIJALISTIČKOG ESTETIZMA. Ideologija socijalističkog samoupravljanja koja je dominirala između šezdesetih i osamdesetih godina, imala je svoju upečatljivu literarnu, vizuelnu i arhitektonsku konstrukciju – „socijalistički estetizam". U arhitekturi, ovaj fenomen odnosi se na stilski heterogenu, ali ideološki uglavnom koherentnu produkciju, nastalu u političkom okruženju jednopartijskog komunističkog režima i odsustvu slobodnog ekonomskog tržišta. Upadljivim otklonom od robusne monumentalnosti graditeljstva zemalja Istočnog bloka i reinterpretaciju arhitekture zapadnih demokratskih društava, arhitektura socijalističkog estetizma učestvovala je u građenju kulta jugoslovenske autentičnosti, koja stoji na razmeđu Istoka i Zapada. Iz obilja standardizovane socijalističke izgradnje izdvajaju se veoma vredne i suptilne poetike Ivana Antića i Ivanke Raspopović, Mirka Jovanovića, Bogdana Ignjatovića, Ive Kurtovića, Stojana Maksimovića, Petra Vulovića, Svetislava Ličine i Milana Lojanice i nekolicine drugih. (AI)



1297. Ivan Antić i Ivanka Raspopović, *Muzej savremene umetnosti*, Novi Beograd, 1960–1965.

UMERENI MODERNIZAM U MUZICI. Potreba za pomirenjem modernosti i tradicije, regionalizma i internacionalizma karakteriše umereni modernizam. Autori umerenog modernizma zainteresovani su za približavanje dominantnim tokovima internacionalnog modernizma, međutim strane su im zaoštrenije radikalnije varijante tog modernizma. Umerenom modernizmu pripada stvaralaštvo autora *Praške grupe* posle međuratnog perioda, stvaralaštvo Rajka Maksimovića, Zorana Hristića, Petra Bergama, Petra Ozgijana posle upotrebe avangardnih novina šezdesetih, opus Vasilija Mokranjca, a u ovom polju deluju i Aleksandar Obradović, Dušan Radić, Enriko Josif, Ludmila Frajt, i dr. (JN)

TEATARSKI UMERENI (POST)MODERNIZAM: JUGOSLOVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE (JDP). JDP je osnovano 1947. kao državni nadnacionalni teatar SFRJ. Prvi umetnički rukovodilac bio je reditelj Bojan Stupica, a najduže ga je vodio teatrolog Jovan Ćirilov (od 1985. do 1998). Stupica i Eli Finci ustanovili su JDP kao instituciju umereno modernističkog teatra, čiji je repertoar trebalo da postavi „visok umetnički standard" u izboru komada (prvih sezona: Plaut, Šekspir, Rasin, Molijer, Ibzen, Čehov, Šo; Držić, Sterija, Cankar, Nušić...), i načinima njihovih inscenacija (prvi reditelji: Stupica, Mata Milošević i Tomislav Tanhofer, ranije vezani za modernizam). Sličnu orijentaciju nastavio je Jovan Ćirilov, s tim što se radilo o umerenom postmodernizmu.



1298. Branislav Protić, *Kompozicija 329*, 1961.



1299. Jožef Ač, *Egzaktno kretanje*, 1961.



1300. Dado Đurić, *Građanski rat (La Guerre civile)*, 1967.

JDP je usmerenjem na „visok nivo" *unutar* modernističke, odnosno postmodernističke paradigme zaobišlo kritičko promišljanje samih teatarskih paradigmi, ali je i izbeglo (MHAT-ovski) socrealistički imperativ koji je decenijama dominirao scenama Istočnog bloka. Time se Jugoslovensko dramsko pozorište uspostavilo kao reprezentativni jugoslovenski umerenomodernistički, odnosno postmodernistički teatar. (AV)

PARTIZANSKI FILM. Partizanski film je spektakularni hibrid akcionog filma, vesterna i melodrame. Od akcionog filma preuzima se obilje akcije i svemoćni junak/lider; od vesterna prosede mitologizacije nacionalne prošlosti na novoj ideološkoj pozadini. Na premisama melodrame nudi kolektivnog patetičnog junaka, moralno polarizovane likove, slikanje stvari kakve treba da budu, a ne kakve jesu, dok melodramski eksces dodatno obezbeđuje emotivno učešće publike koje vodi nespornom prihvatanju političkih i ideoloških poruka. Niz „celuloidnih spomenika" ratu i revoluciji započinje prvim igranim filmom II Jugoslavije – *Slavica* (1947, Vjekoslav Afrić) – i završava se visokobudžetskim koprodukcionim delima kakva su *Bitka na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić) i *Sutjeska* (1973, Stipe Delić). U duhu propisanog patriotizma, estetski jednostavni, uz etno i klasno reprezentativne crno-bele likove, šematizovanog narativa, nude idealizovanu sliku revolucije koju je vlast tražila. Većina reditelja se oprobala u ovom žanru kao mejnstrimu nacionalne produkcije: Veljko Bulajić (*Kozara*, 1962), Zdravko Šotra, Radomir Bajo Šaranović. Živorad Mitrović (*Užička republika*, 1974) gradeći i prethodnim ostvarenjima akcionu sliku rata uz potiskivanje ideološke didaktičnosti, postaje najzaslužniji za nastanak termina „jugoslovenski/crveni vestern". (ND)

ENFORMEL. Enformel ili druga umetnost (fr. *un art autre*) nazivi su koje je uveo francuski teoretičar umetnosti Mišel Tapi da bi opisao apstraktno ne-geometrijsko slikarstvo materije. Enformel se pojavio u Beogradu od 1959. s delima slikara Branka Protića, Vere Božičković-Popović, Miće Popovića, Zorana Pavlovića, Vladislava Todorovića, Lazara Vozarevića, Branka Filipovića File, Živojina Turinskog, i dr. Kritičar Lazar Trifunović priredio je izložbu pod nazivom *Enformel – mladi slikari Beograda* 1962. Za beogradske enformeliste dominantan problem bio je razrešenje odnosa prizora, znaka i same pikturalne materije. Pojava enformel slikarstva u Vojvodini vezuje se za slikare kao što su Jozef Ač, Pal Petrik, Pavle Blesić i Bogdanka Poznanović posle 1960. Za Ača i Petrika bio je dominantan problem prezentacija materijalnog procesa rada na slici. Prva kritička tumačenja beogradskog enformela izveo je istoričar umetnosti Lazar Trifunović. Sistemsku teoriju i istorizaciju beogradskog, vojvođanskog, kao i jugoslovenskog enformela izveo je istoričar umetnosti Ješa Denegri. (MŠ)

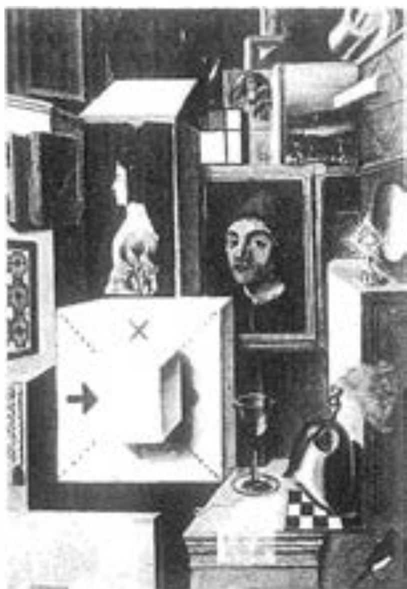
FANTASTIČKO SLIKARSTVO. Fantastičko slikarstvo anticipirano je slikama pionira nadrealizma (Salvador Dali, Maks Ernst, Živadinović Noje) i uticajima bečkog fantastičkog realizma (Ernst Fuš). Rani primeri fantastičkog slikarstva nastali su u obnovama modernizma u slikama Bogoljuba Jovanovića, Milana Popovića i Ivana Tabakovića. Ivan Tabaković je razvijao složeno modernističko fantastičko slikarstvo, skulpturu, keramiku i proteorijske foto-kolaže. Fantastičko slikarstvo grupe Mediala, i šireg kruga umetnika oko nje, započinje sredinom pedesetih reakcijom na modernističku apstrakciju (enformel, socijalistički estetizam) i traženjem alternative socijalističkom realizmu i njegovim optimističkim i utilitarnim temama. Fantastičko slikarstvo u Beogradu praktikovali su Miodrag – Dado Đurić, Leonid

Šejka, Uroš Tošković, Olja Ivanjicki, Vladimir Veličković, Ljuba Popović, Miro Glavurtić, Milić Stanković, Radomir Reljić, Radomir Damnjan. (MŠ)

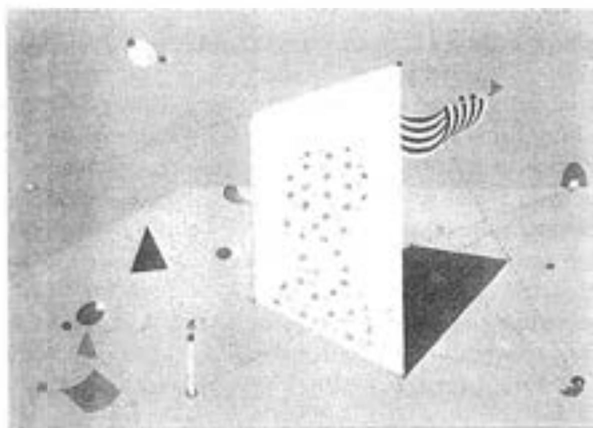
INTEGRALNO SLIKARSTVO. Integralno slikarstvo je metafizička doktrina kojom je slikar Leonid Šejka označio i odredio ideale obnove renesansne slikarske celovitosti prikazivanja i doživljaja sveta na prelazu pedesetih u šezdesete. Integralno slikarstvo nastaje kritikom fragmentarne, neprikazivačke, egzistencijalističke i apstraktne umetnosti enformela kao dovršenja zapadne metafizike slikarstva. Šejka se zalagao za obnovu humanističkog pogleda na svet koji objedinjuje umetnost, etiku i estetiku (Šarden, Hajdeger, ruska pravoslavna mistička tradicija). Objavio je knjigu *Traktat o slikarstvu* (1964). Integralno slikarstvo određeno je i paradoksalnom konfrontacijom radikalne modernosti (akcije, asamblaži, objekti) i antimodernosti (slikarstvo kao molitva). (MŠ)

GEOMETRIJSKA APSTRAKCIJA. Geometrijska apstrakcija je nastala u okviru evolucija socijalističkog estetizma i umerenog modernizma kretanjem ka visokom modernizmu čistih nereferencijalnih geometrizovanih, često plošnih formi tokom kasnih pedesetih i šezdesetih. Geometrijska apstrakcija je bila zasnovana na modernističkom transformisanju pikturalnog prizora u kompozicioni znakovni ili geometrijski poredak. Kompozicioni geometrijski poredak bio je ciljna instanca stvaranja univerzalnog geometrijskog prizora. Izvesna dela su razvijana u smeru geometrijskog prostornog iluzionizma (Stojan Ćelić), plošne visokomodernističke organizacije slike (Miodrag B. Protić) ili neoklasičnog arhitekturalnog geometrijskog reda (Aleksandar Tomašević). U domenu geometrijske apstrakcije takođe su radili slikari Milena Čubraković, Mira Brtka, Mileta Vitorović, Radomir Damnjan, Neša Paripović, a u skulpturi Ana Bešlić, Tomislav Kauzlarić, Koloman Novak i Vasa Velizar Mihić. (MŠ)

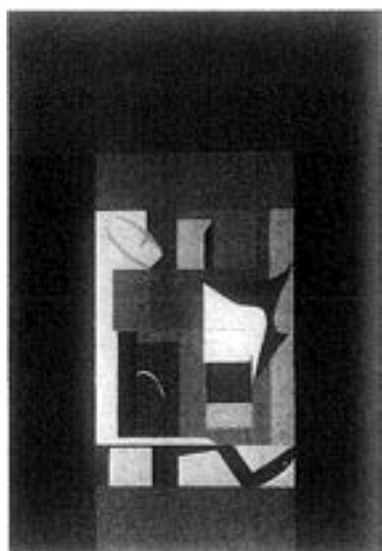
MODERNISTIČKA SKULPTURA. Razvoj figurativne akademske skulpture krajem XIX i u prvoj polovini XX veka označili



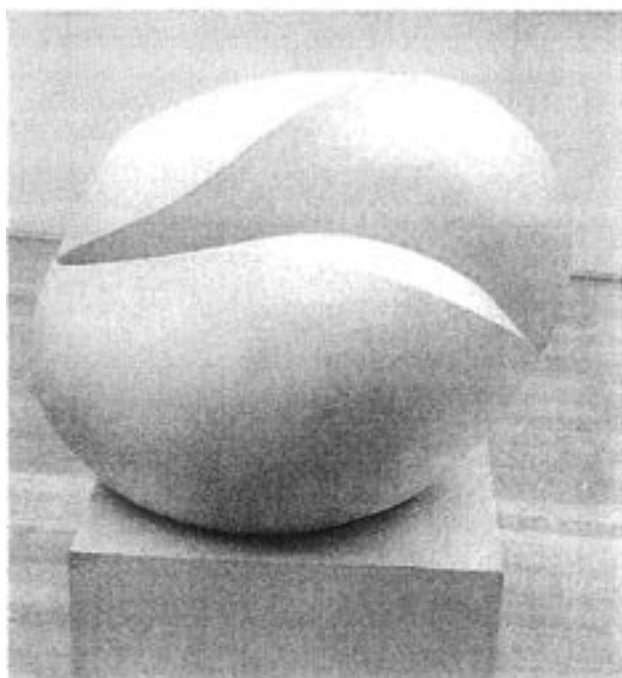
1301. Leonid Šejka, *Muzejska postavka*, 1956.



1302. Ivan Tabaković, *Slikarska laboratorija*, 1968.



1303. Stojan Ćelić, *Mikena*, 1966.

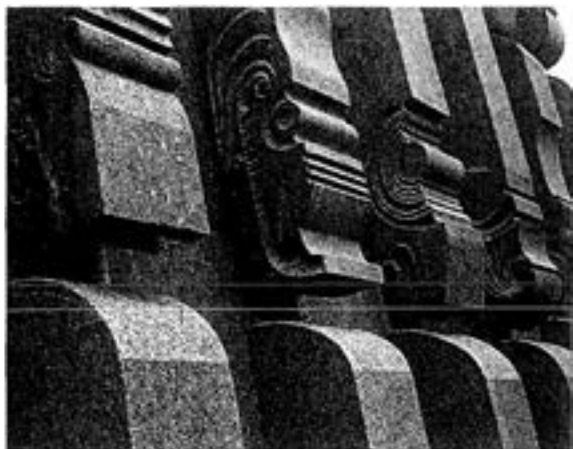


1304. Ana Bešlić, *Otvorena forma 4*, šezdesete godine



1305. Olga Jevrić, *Vertikalna kompozicija I*, 1956.

su Petar Ubavkić, Đorđe Jovanović, Simeon Roksandić, Dragomir Arambašić, Živojin Luković, Toma Rosandić, Sreten Stojanović, Petar Palavičini, Rista Stijović, i dr. Veliki uticaj na srpsku skulpturu prvih decenija XX veka izvršio je hrvatski skulptor Ivan Meštrović, čiji *Vidovdanski ciklus* (1907) može da se posmatra u relaciji sa formiranjem srpskog, ali i poli-jugoslovenskog mitskog identiteta. Posle Drugog svetskog rata i perioda socijalističkog realizma uspostavljaju se prvi primeri radikalne visokomodernističke skulpture u istraživanjima Olge Jevrić, Olge Jančić, Ane Bešlić, kao i umerenijih opusa Nandora Glida, Matije Vukovića, Vide Jocić, Jovana Kratohvila, Venije Vučinić-Turinski, i dr. Skulptorska istraživanja forme, strukture i prostornog materijalnog gesta Olge Jevrić izuzetan su primer razrađenog visokomodernističkog internacionalnog modernizma (*Komplementarne forme*, 1956–1957). Razvoj poznomoder-nističke skulpture obeležili su Zoran Petrović, Oto Logo, Milun Vidić, Agim Čavdarbaš, Ante Marinović, Vladimir Komad, Slavoljub Radojičić, Dušan Otašević, Milija Nešić, Stevan Knežević, Tomislav Kauzlarić, Kosta Bogdanović. (MŠ)



1306. Bogdan Bogdanović, *Spomen-park borbe i pobede* (detalj), Čačak, 1980.

ARHITEKTURA MITOLOGIZOVANE MEMORIJE. U obilju spomenika NOB-u i komunističkoj revoluciji koji su podignuti u Srbiji posle Drugog svetskog rata, posebno mesto imaju memorijali Bogdana Bogdanovića (Sremska Mitrovica 1960, Kruševac 1965, Leskovac 1971, Kosovska Mitrovica 1973, Čačak 1980. itd.). Njihova arhitektonska naracija zasnovana je na elementima klasične arhitekture koji su secirani i kombinovani s neobičnim telurskim formama. Zahvaljujući otklonu od standardne spomeničke produkcije svoga vremena, kao i tendencioznom izdvajanju iz urbanog okružja, Bogdanovićevi spomenici zračili su aurom posve artificijelne arhaičnosti. Kao svojevrsna paleojugoslovenska arheologija socijalističkog režima, ove spomeničke celine nisu predstavljale samo visokobudžetsku ekscentričnost, već su slavile jedinstvo mrtvih i živih preko univerzalnih simbola koji transcendiraju breme sukobljenih lokalnih, etničkih i religijskih kultura, kao i političkih ideologija (komunisti, četnici, partizani, liberali, rojalisti, republikanci itd.). (AI)

NOVI BEOGRAD I KONCEPT SOCIJALISTIČKOG GRADA. Iako se i pre Drugog svetskog rata počelo razmišljati o spajanju Beograda i Zemuna – gradova odeljenih istorijom, kulturom



1307. Stojan Maksimović, *Kongresni centar „Sava"*, Novi Beograd, 1977–1979.



1308. Olga Jančić, *Žena koja oplakuje*, 1954.



1309. Milija Nešić, *Konkretna skulptura XII*, 1970.



1310. Sreten Stojanović, *Portret prijatelja*, 1920.

i nepristupačnim močvarnim priobaljima Save i Dunava, tek posle 1945. godine došlo je do opsežnog planiranja i masovne izgradnje Novog Beograda. Promena političkog i društvenog uređenja i ustoličavanje komunističkog režima, kao i potreba markiranja diskontinuiteta u odnosu na Kraljevinu Jugoslaviju, zahtevali su svoju prostornu, arhitektonsku i vizuelnu reprezentaciju. Ideja Novog Beograda kao prestonice nove Jugoslavije zasnovane na novom sistemu vrednosti tada je postala centralna politička fikcija i glavna urbanistička ideja. Ona se ostvarivala u kontinuitetu – od prvih „radnih akcija" ranih pedesetih godina, kada je patriotska omladina golim rukama nasula stotine hiljada kubnih metara peska, pa do poznih sedamdesetih godina, kada je podignut poslednji arhitektonski monument Titovog režima – Kongresni centar „Sava" Stojana Maksimovića (1977–1979). Ključna figura u osmišljavanju lika Novog Beograda bio je harizmatični Nikola Dobrović, arhitekt čije su idejne skice poslužile za dalju razradu koncepta ovog grada. Niz urbanističkih planova (Generalni plan iz 1950, Regulacioni plan iz 1967), kao i arhitektonskih konkursa i ostvarenja (Palata federacije, hotel „Jugoslavija", Centralni komitet KPJ, Muzej savremene umetnosti itd.) utvrdili su koncept Novog Beograda kao grada u zelenilu, organizovanog prema funkcionalističkim načelima: „stanovati, raditi, saobraćati, rekreirati se". Tada je konačan karakter stambenih blokova određen unapred, a njihova arhitektura morala je biti prilagođena strogim zahtevima. Ova praksa prekinuta je 1974. godine, kada je arhitektonski konkurs za Blok 19a omogućio da arhitekti sami definišu urbanističko rešenje čitavog bloka. To je bio poslednji doprinos utopiji planiranog socijalističkog grada, koja se potom raspršila pod teretom ekonomske krize i velikih društvenih promena koje su nastupile tokom poslednje dve decenije XX veka. (AI)

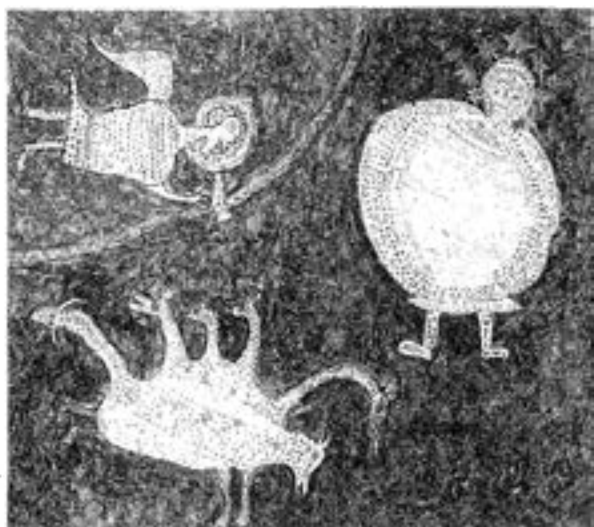
TEATARSKA FESTIVALOMANIJA POSLE II SVETSKOG RATA. U periodu posle Drugog svetskog rata, dolazi do pokretanja brojnih festivala širom SFRJ. Po *International Directory of theatre, Dance & Folklore Festivals* (Jenifer Merin, Elizabeth Burdick; ITI USA, 1979), SFRJ je bila među zemljama s najvećim brojem pozorišnih festivala (59). Festivalomanska nesrazmera s površinom države i brojem stanovnika, kao i njenim državnim uređenjem i ekonomskim sistemom, može se objasniti (kulturnom) makropolitikom SFRJ. S jedne strane, ta gusta mreža festivala nije imala nikakvu ekonomsku funkciju – ni unutar države niti u njenim spoljnim odnosima – u kontekstu socijalističke političke ekonomije SFRJ, pa se može smatrati doslovnom simulacijom (teatarskog) tržišta. Međutim, iako nerentabilna, ta mreža festivala od kojih su se mnogi održavali u provinciji, čak i u sasvim malim gradovima, a najređe bili lokalnog karaktera, imala je kulturno-političku svrhu. Cilj tako organizovane festivalske mreže bilo je jačanje nadnacionalne umetnosti i kulture SFRJ, usitnjavanjem, decentralizacijom i gustim umrežavanjem teatarske prakse s različitih područja. Jasno je, taj cilj je izmakao. (AV)

MUZIČKA NEOAVANGARDA I POSTAVANGARDA. *Muzički bijenale Zagreb*, festival osnovan 1961. obezbeđivao je aktuelne informacije o svetu savremene muzike, a bio je i impuls domaćim autorima za stvaranje dela koja bi se približila aktuelnim svetskim zbivanjima. U Opatiji je godišnje održavana Tribina jugoslovenskog kompozitorskog stvaralaštva od 1964. u okviru koje su prezentovana muzička ostvarenja domaćih autora. Muzika Vladana Radovanovića, Petra Bergama, Petra Ozgijana, Rajka Maksimovića, Berislava Popovića, Zorana Hristića, nastala šezdesetih po uzoru na aleatoriku poljske škole i njene efekte, kao i

na mikropolifoniju uobičajenu za ostvarenja Đerđa Ligetija, neoavangardna je. Postkejdžijanska delatnost kompozitora grupe *Opus 4* tokom osamdesetih pripada postavangardi. (JN)

MUZIČKI TEATAR U DOBA MODERNIZMA. Između dva rata u operama se ostvaruje kontinuitet s nastojanjima da se libretistički sadržaji zasnuju na nacionalnim mitovima i da muzički jezik bude u okvirima romantičarskog iskaza (npr. *Zulumćar* Petra Krstića, *Knez od Zete* i *Koštana* Petra Konjovića, *Đurađ Branković* Svetomira Nastasijevića, *Čengić-aga* Milenka Paunovića). Jedan od izuzetnih prodora dešava se 1923. sa *Sobarevom metlom* – nadrealističkom baletskom groteskom Miloja Milojevića na tekst Marka Ristića. Stevan Hristić se u operi *Suton* (1925) okreće drugačijoj tematici – psihološkoj drami Ive Vojnovića. I posle Drugog svetskog rata stvarana su dela koja su budila nacional-patriotska osećanja (npr. scenski oratorijum *Gorski vijenac* Nikole Hercigonje, *Simonida* Stanojla Rajičića, *Otadžbina* Konjovića). Upliv tema iz građanske svakodnevice neopterećene eksplicitnim ideološkim nazorima dovodi do intenziviranog komponovanja komične opere u drugoj polovini XX veka (Dušan Kostić, Dušan Radić, Mihovil Logar). Pojedini stvaraoci okreću se novom žanru – televizijskoj operi (M. Logar, Stanojlo Rajičić), a sasvim je retko i okretanje antičkoj tematici u polju opere tokom osamdesetih (*Gilgameš* Rudolfa Bručija). (JN)

NAIVNA UMETNOST. Naivna umetnost se kao jedna od pojava unutar moderne umetnosti i modernističkog estetskog univerzalizma uspostavila posle Drugog svetskog rata. Teoretičar umetnosti Oto Bihalji Merin razradio je opštu poetiku, teoriju i estetiku naivne umetnosti kao obraćanja arhaičnom, primitivnom, naivnom, ali egzistencijalno univerzalnom u procesu savlađivanja otuđenja modernog čoveka. U socijalističkoj Jugoslaviji interesovanje za naivnu umetnost bilo je vođeno i modernističkim prevladavanjem socijalističkog realizma i traganjem za narodnom ili izvornom populističkom umetnošću. Za naivnu umetnost se vezuju: Bogosav Živković, Ferenc Kalmar, Emerik Feješ, Milan Stanisavljević, Ilija Bosilj, Sava Sekulić, Milosav Jovanović, Pal Homonaj, i dr. (MŠ)



1311. Ilija Bosilj, *Iz apokalipse – žena i ala*, 1966.

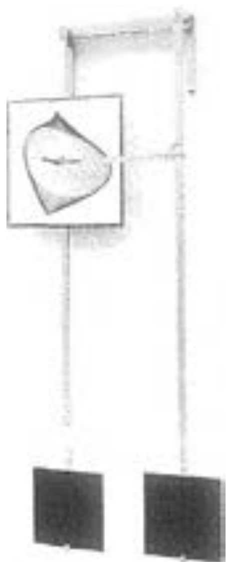


1312. Emerik Feješ, *Notr Dam – Pariz*, 1962.

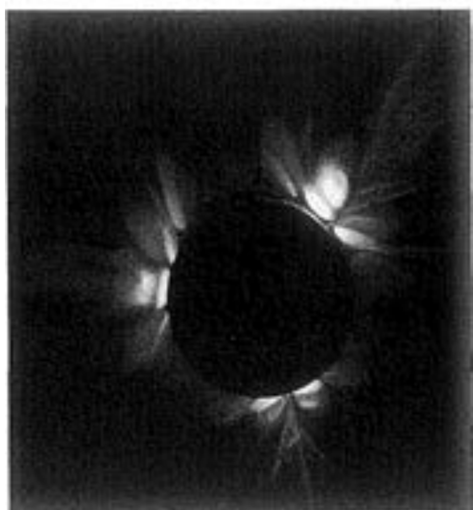
POETSKI MODERNIZAM U ARHITEKTURI. Kao pokušaj izbegavanja ograničenja, funkcionalnih ili vizuelnih standarda koji su dominirali u arhitekturi socijalističkog perioda, na arhitektonskoj sceni Srbije razvile su se strategije zasnovane na poetskoj dekompoziciji dominantnih modernističkih arhitektonskih kodova. Poetski modernizam funkcionisao je kroz dve ravni – reinterpretaciju iskustava savremene moderne arhitekture u kontekstu lokalnog kulturnog nasleđa ili sasvim slobodnih imaginacija. Posebno su vredna ostvarenja Alekseja Brkića i Mihaila Mitrovića – Brkićevo Socijalno osiguranje u Nemanjinoj ulici u Beogradu (1962) ili stambeno-poslovni soliteri na Vračaru (1967); Mitrovićeve stambene zgrade podignute širom Srbije, hotel „Narcis" na Zlatiboru (1963), niz paviljona u Vrnjačkoj Banji (sukcesivno 1968–1985), Motel „Mlinarev san" u Arilju (1975), i stambeno-poslovna kula „Genex-centar" u Novom Beogradu (1970–1980). (AI)



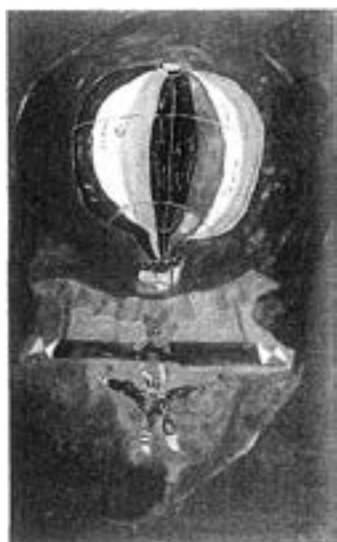
1313. Mihailo Mitrović, Stambena zgrada u Ul. braće Jugovića, Beograd, 1964.



1314. Zoran Radović, *Ornamentograf sa klatnima*, 1963.



1315. Koloman Novak, *Polihromni disk*, 1995.



1316. Radomir Reljić, *Homo volans*, 1965.

NEOKONSTRUKTIVIZAM. Neokonstruktivizam u Srbiji nastao je u atmosferi internacionalnog pokreta *nove tendencije* koji je delovao u Zagrebu od 1961. Neokonstruktivizam je nastao u smeru lumino-kinetičkih i luminoambijentalnih istraživanja Kolomana Novaka od 1962, zatim, u smeru istraživanja mašina za grafičko i svetlosno „crtanje" (ornamentografi) Zorana Radovića, i kompjuterske grafike Petra Milojevića koji je delovao u Kanadi, kao i istraživanja novih skulptorskih materijala i optičke umetnosti Vase Velizara Mihića koji je delovao u SAD, i mobilnih skulptura Tomislava Kauzlarića. Vladan Radovanović je istraživanjima sinestezijske umetnosti anticipirao ili problematizovao mnoga pitanja neokonstruktivističke umetnosti tokom šezdesetih (sinteza slike i zvuka, vizuelnog i verbalnog). (MŠ)

ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA. Josip Slavenski je 1937. napisao svoju jedinu kompoziciju za elektronske instrumente (enharmonijum, timpane i četiri trautonijuma) pod nazivom *Muzika u prirodnom tonskom sistemu*. Elektroakustička muzika u Srbiji počela je intenzivnije da se razvija tokom šezdesetih. Prva dela Aleksandra Obradovića, Josipa Kalčića, Vladana Radovanovića i Rajka Maksimovića najčešće su nastajala tokom studija u inostranstvu. Institucija koja je znatno doprinela razvoju elektroakustičke muzike u nas je Elektronski studio Radio Beograda koji su osnovali sinestezijski umetnik i kompozitor Vladan Radovanović i kompozitor i fizičar Pol Pinjon početkom sedamdesetih. Pod rukovodstvom Srđana Hofmana osnovan je Tonski studio Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu 1985, a Tonski studio pri Akademiji umetnosti u Novom Sadu osnovan je devedesetih. Autori koji su ostvarili dela u ovom domenu jesu Vladan Radovanović (*Audiospacijal*, 1975–1978, *Sazvežđa*, 1994), Aleksandar Obradović (*Epitaf H*, 1965, *Mikrosimfonija*, 1967), Srđan Hofman (*Déjà vu*, 1985, *Rebus I*, 1989, *Uzorci* 1991, *Koncertantna muzika*, 1993), Zoran Erić (*Velika crvena mrlja Jupitera*, 1990, *Abnormalni udarci dogona*, 1990–1991), Ivana Stefanović (*Kuda sa pticom na dlanu*, 1979, *Tumačenje sna*, 1984), Jasna Veličković (*Koncert za elektroniku i orkestar VrisKrik.EXE*, 2000). Elektroakustičkom muzikom sporadično se bave i Miroslav Savić, Erne Kiralj, Milica Paranosić, Boris Despot, Tatjana Milošević, Goran Kapetanović. (JN)

NOVA FIGURACIJA I POP ART. Nova figuracija i pop art pojavili su se početkom šezdesetih kroz nekoliko protivurečnih tendencija kao što su kritika apstraktne umetnosti (članovi grupe Mediala), zasnivanje modernističke urbane naracije u slikarstvu (Vladimir Veličković, Predrag Nešković), humorno, nostalgično i kritičko slikarstvo (Radomir Reljić, Živko Đak), preispitivanje prikazivanja figure i objekata u slikarstvu (Leonid Šejka, Bojan Bem), razvoj fantastičkog slikarstva (Dado Đurić, Ljuba Popović) i provociranje odnosa fantastičkog i realističkog slikarstva s masovnim medijima, pre svega fotografijom, filmom i televizijom (Mića Popović, Ivan Tabaković, Dušan Otašević, i dr.). Mića Popović je razvio praksu kritičko-realističkog i, u izvesnom smislu, disidentskog figurativnog slikarstva s političkim, erotskim i intimističkim temama. Ove slikarske prakse označavane su terminima: nova figuracija, objektno slikarstvo, narativna figuracija, brutalno slikarstvo, pop art, disidentski realizam. Razvoj nove figuracije vodio je ka estetizovanom umerenom modernizmu, poznoj fantastici, hiperrealizmu i postvorholovskom pop artu tokom sedamdesetih, a predstavnici su bili: Bojan Bem, Josipa Pepa Pašćan, Milan Miletić, Slobodana Matić, Božidar Damjanovski, Dragan Mojović, Aleksandar Cvetković, Milan Blanuša, Petar Đorđević, Vladimir Jovanović. (MŠ)



1317. Mića Popović, *Gvozden odlazi na privremeni boravak,* 1978.



1318. *Permanentna umetnost,* izložba, Galerija 212, Beograd, 1968.



1319. Vladislav Lalicki, prednja strana kataloga *Bitef 212,* Beograd, 1967.

OKO NEODADE I FLUKSUSA. Karakteristična su sinestezijska i vokovizuelna istraživanja muzike, slikarstva, poezije i performansa Vladana Radovanovića od sredine pedesetih. Leonid Šejka je istraživao tehnike kolaža, asamblaža i procedure hepeninga kasnih pedesetih. Romanopisac Bora Ćosić je izdavao časopis *Rok* (1969) u kome su interdisciplinarno tehnikama *mixed media* realizovana hibridna dela (Leonid Šejka, Vladan Radovanović, Vojin Rešin Tucić, grupa OHO). Ćosić je objavio knjigu *Mixed Media* (1970) kojom je prezentovao postupke neodade i fluksusa. Akcije novosadskih i zrenjaninskih neoavangardista *Januar* (1971) i *Februar: Zakuska novih umetnosti* (1971) bile su najradikalniji primeri neodadaističkog političkog gesta i subverzije u srpskoj umetnosti druge polovine XX veka. Novosadska grupa Kôd izvela je akciju *Zglob (7 fluksusa)* 1971. U domenu konkretne i vizuelne poezije delovali su Vladan Radovanović, Biljana Tomić, Miroljub Todorović, Karolj Ač, Vojislav Despotov, Judita Šalgo, Vujica Rešin Tucić, Žarko Rošulj, Ostoja Kisić, Slavko Matković, Balint Sombati, Katalin Ladik, Atila Černik, Bogdanka Poznanović, Jaroslav Supek. Odnose reči i slike istraživao je Mangelos (Dimitrije Bašičević) koji je delovao u Šidu i Zagrebu od kasnih četrdesetih. Vrhunac neoavangardne, neodadaističke i fluksus atmosfere ostvaren je na koncepcijskim izložbama kritičarke Biljane Tomić u Galeriji Ateljea 212 (*Permanentna umetnost,* 1968). (MŠ)

NEOAVANGARDNI DRAMSKI TEATAR: ATELJE 212. Teatar Atelje 212 počeo je s radom 12. novembra 1956; premijerom komada *Faust* u režiji Mire Trailović. Sala je imala svega 212 sedišta, po čemu je teatar dobio ime. Osnovala ga je grupa glumaca, reditelja, umetnika, intelektualaca, s ciljem uvođenja tadašnje „nove avangardne drame" u lokalnu sredinu. Atelje 212 je bio prvi teatar koji je, posle Poljske, prikazao *Čekajući Godoa,* Samjuela Beketa (1956) u Istočnoj Evropi. Sledile su prve domaće inscenacije drama Sartra, Joneska, Adamova, Džojsa, Eliota, Kamija, Pintera, Ženea; Brane Crnčevića, Aleksandra Popovića, Ljubomira Simovića, Dušana Kovačevića... Ključna ličnost Ateljea 212 bila je rediteljka Mira Trailović – i za vreme uprave Radoša Novakovića i Bojana Stupice i kao upravnica. Zajedno s Jovanom Ćirilovim i drugima, Mira Trailović je inicirala i osnivanje BITEF-a – u Ateljeu 212, 1967. Na BITEF je preneta i dotadašnja funkcija Ateljea 212 u uvođenju novih teatarskih tendencija na lokalnu scenu, dok se Atelje 212 transformisao u regularno repertoarsko pozorište. (AV)

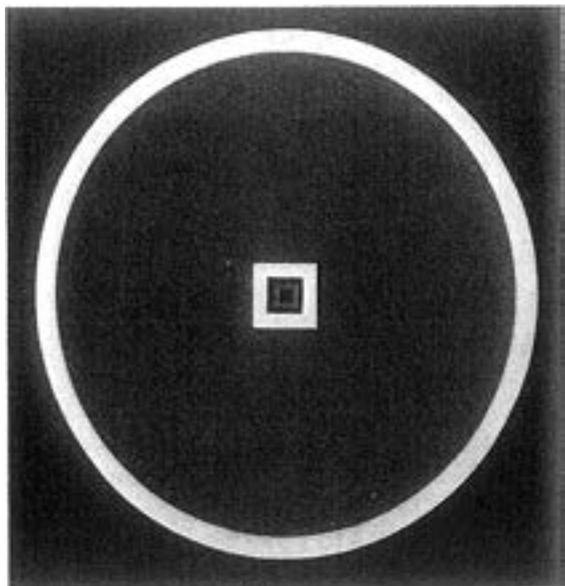
BITEF (BEOGRADSKI INTERNACIONALNI TEATARSKI FESTIVAL). BITEF je osnovan u Ateljeu 212, 1967. i uprkos mnogim preprekama opstao je do današnjih dana, pa se ubraja u jedan od najstarijih teatarskih festivala u svetu. Pokrenut je kao festival koji podržava nove tendencije na svetskoj sceni i predstavlja se domaćoj publici sa stalnim podnaslovom *nove tendencije.* U početku usmeren pre svega na riskantno otkrivanje nastajućih praksi, s vremenom se preusmerio na predstavljanje istaknutih aktuelnih praksi na svetskoj sceni. Brojni umetnici čiji je rad upisan u istoriju teatra druge polovine dvadesetog veka bili su na BITEF-u: Ježi Grotovski, Living Teatar, Ričard Šekner, Ežen Jonesko, Euđenio Barba, La Mama, Arijana Mnuškina, Piter Bruk, Robert Vilson, Samjuel Beket, Filip Glas, Tadeuš Kantor, Pina Bauš, Jan Fabr, Meredit Monk, Euđenio Barba, Majkl Najman, Dragan Živadinov, Saša Valc, Suzana Linke i dr. Tokom „hladnog" rata – zbog posebnog statusa SFRJ kao nesvrstane socijalističke države i otvorenosti direktora – selektora Mire Trailović i Jovana Ćirilova za nove prakse – BITEF je bio mesto susreta inovativnih i eksperimentalnih teatarskih umetnika sa Istoka



1320. Dušan Makavejev, film *WR: Misterija organizma*, 1968–1971.



1321. Želimir Žilnik, film *Rani radovi*, 1971.

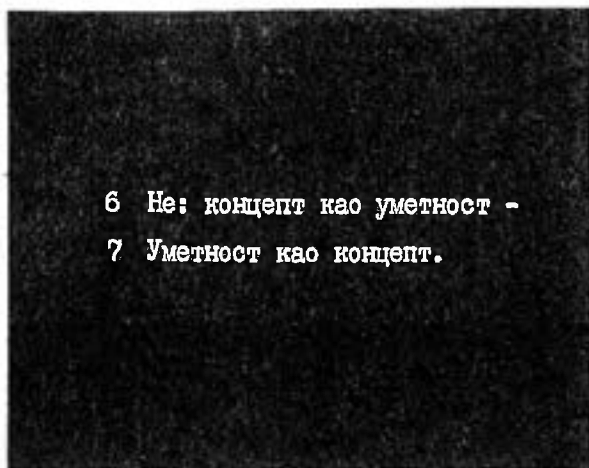


1322. Radomir Damnjan, *Crveni krug*, 1965.

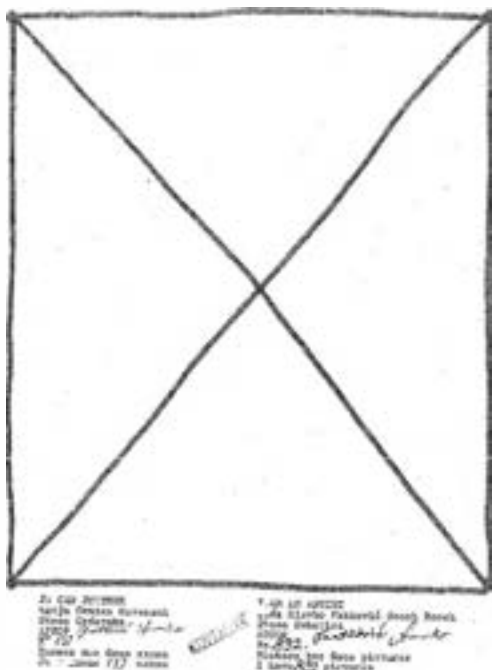
i Zapada. Kasnije, a naročito posle pada Berlinskog zida i ratova u SFRJ, on gubi taj internacionalni značaj. U lokalnoj sredini, BITEF se može smatrati najznačajnijim ali i najosporavanijim teatarskim festivalom koji je upoznavao lokalnu sredinu s novim tendencijama na internacionalnoj sceni, ali se one nisu značajnije implementirale u lokalnu teatarsku scenu. (AV)

CRNI TALAS U FILMU. Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović i Želimir Žilnik predstavljaju jezgro pokreta koji je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih obeležio srpsku filmsku scenu. Crni talas kao reakcija na socrealizam ponudio je radikalnu kritiku jugoslovenskog komunizma a u duhu ideja '68. Živojin Pavlović formuliše svoju poetiku surovosti (vidljivu i u revidiranim slikama rata – *Zaseda*, 1969) ocrtavajući beznađe i stradanje novokoncipiranog antijunaka. Njegova dva filma iz 1967. (inače inauguracioni filmovi pokreta), *Kad budem mrtav i beo*, *Buđenje pacova*, nastala su prema scenarijima Gordana Mihića – jednog od najznačajnijih i najplodnijih scenarista do danas – i Ljubiše Kozomare. Stvaraoci crnog talasa smisleno koriste iskustva italijanskog neorealizma, francuskog novog talasa, uklapajući se u evropsku modernu ali i avangardne interpretacije Ajzenštajna (kolažni, *fiction-faction* filmovi Dušana Makavejeva). Sukob stvaralaca s državnim institucijama kulminira filmovima *WR misterija organizma* (Dušan Makavejev, 1971) utemeljenom na rajhovskoj paraleli seksualne i političke revolucije i energije i *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1971) kao alegorijskoj priči o političkoj sudbini zemlje. Aleksandar Petrović pak samo delom karijere pripada ovom pokretu, pre svega zahvaljujući kontroverznoj adaptaciji Bulgakovljevog romana *Majstor i Margarita* (1972) i slučaju filma *Plastični Isus* (Lazar Stojanović, 1973). Pravi proboj reditelj ipak pravi filmom *Tri* (1966) trodelnim esejom o smrti, a svetsku slavu postiže filmom *Skupljači perja* (Specijalna nagrada žirija u Kanu 1967) rodonačelnikom narativa romsko balkanske egzotike koji postaju skoro zaštitni znak eks Yu-filma. (ND)

MINIMALNA I POSTMINIMALNA UMETNOST U SLIKARSTVU. Minimalnu umetnost karakteriše redukcija fikcionalnih pikturalnih potencijalnosti slike i skulpture i naglašavane materijalne i prostorne tu-prisutnosti samog umetničkog komada. Radomir Damnjan je izveo niz minimalističkih slika zasnovanih na primarnim geometrijskim oblicima na način slikarstva *oštrih ivica* (*hard edge*) u drugoj polovini šezdesetih. Damnjan je, zatim, razvijao kritičke postupke dekonstrukcije statusa modernističkog umetničkog dela i statusa modernističkog slikara tokom sedamdesetih preobražavajući svoj minimalizam u postminimalizam i konceptualnu umetnost. U domenu minimalističkog i postminimalističkog slikarstva, grafike i crteža radili su Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom, Grupa 143, Zoran Belić Weiss, Jusuf Hadžifejzović, i dr. (MŠ)



1323. Mirko Radojičić, *Tekst 2*, 1972.



1324. Slavko Matković, *Obeležene površine*, 1973–1977.



1325. Dragoljub Raša Todosijević, *Was ist Kunst, Marinela Koželj?*, 1978.

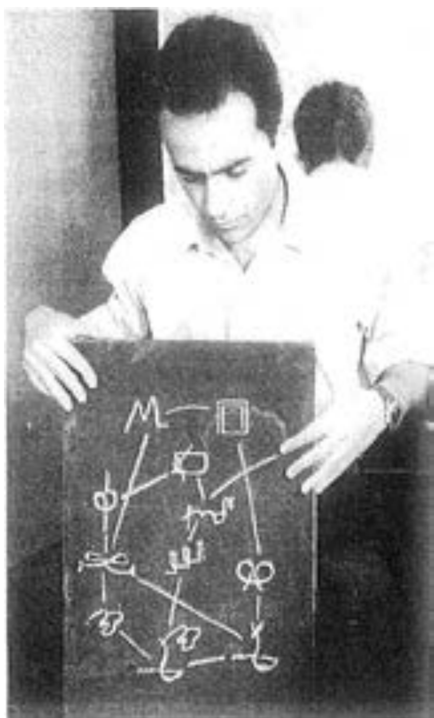
KONCEPTUALNA UMETNOST. Konceptualnu umetnost obeležava: (1) kritičko i analitičko provociranje autonomnog modernističkog izražavanja i oblikovanja u slikarstvu i skulpturi, (2) zanimanje za teorijske analize i rasprave umetnosti, kulture i društva, i (3) otvaranje sveta umetnosti konceptualnom i problemskom istraživanju novih medija (fotografija, film, video, performans, instalacija). Prve teorijske interpretacije konceptualne umetnosti izveli su kritičari i umetnici Nena Baljković i Braco Dimitrijević (*In Another Moment*, Beograd, 1971), Biljana Tomić i Ješa Denegri (*Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, 1971. i *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Beograd, 1973), kao i Mirko Radojičić („Konceptualna umetnost", *Polja*, Novi Sad, 1972). U konceptualnoj umetnosti delovali su: grupa Kôd (Novi Sad, 1970 – Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Peđa Vranešević, i dr.), Grupa (Ǝ (Novi Sad, 1971 – Ana Raković, Miša Živanović, Vladimir Kopicl, Čeda Drča), grupa (Ǝ-Kôd (Novi Sad, 1971–1973), grupa Bosch+Bosch (Subotica, 1969–1976. – Balint Sombati, Slavko Matković, Laslo Salma, Laslo Kerekeš, Katalin Ladik, i dr.), neformalna grupa šest umetnika (Beograd, 1971–1973. – Marina Abramović, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Dragoljub Raša Todosijević i Gergelj Urkom), grupa *Verbumprogram* (Ruma, 1974–1991. – Ratomir Kulić i Vladimir Mationi), *Grupa 143* (Beograd, 1975–1980. – Biljana Tomić, Jovan Čekić, Neša Paripović, Paja Stanković, Maja Savić, Vladimir Nikolić, i dr.), kao i Radomir Damnjanović Damnjan, Bogdanka Poznanović, Goran Đorđević, Zoran Belić W, Nenad Petrović, Jusuf Hadžifejzović, i dr. (MŠ)

POLITIČKI TEATAR. Jugoslovenski politički teatar razvijao se sedamdesetih i osamdesetih u Ljubljani, Zagrebu i Beogradu, i smatra se najznačajnijom teatarskom praksom XX veka. Nastao je na platformi ljubljanske *underground* scene i neolevičarskih pozicija jugoslovenskih studenata i mladih intelektualaca od kraja šezdesetih. Karakterisali su ga: neolevičarski diskurs kao kritika staljinističkog komunizma i samoupravnog socijalizma, postmodernističke teatarske procedure (citatnost, fragmentarnost, kolaž) i nasleđe neoavangardnog ludizma (sa slovenačke scene šezdesetih). Glavni akteri jugoslovenskog političkog teatra bili su ljubljanski alternativni teatri: Pekarna, Glej itd., kao i Slovensko mladinsko gledališče; i kros-jugoslovenski teatar KPGT (Kazalište Pozorište Gledališče Teatar), koji su osnovali 1978. u Zagrebu Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Rade Šerbedžija i Nada Kokotović. Tvrdo jezgro ove prakse činio je tandem Dušan Jovanović (dramski pisac i reditelj) i Ljubiša Ristić (reditelj). Po njihovim predstavama *Misa u A-molu*, *Oslobođenje Skoplja* i *Karamazovi* (Jovanovićeve drame, Ristićeve režije), jugoslovenski politički teatar postao je internacionalno poznat kao specifična jugoslovenska umetnička praksa, dok su njegovi akteri u domaćoj sredini vidmarijanski nazvani „kulturnim teroristima". (AV)

PERFORMANS UMETNOST. Akcije u urbanom javnom ili privatnom prostoru izvodili su Vujica Rešin Tucić, Bogdanka Poznanović, grupa Kôd, grupa (Ǝ, grupa Bosch+Bosch, grupa A^3 ranih sedamdesetih. Body artom su se bavili Marina Abramović, Zoran Popović, Raša Todosijević, članovi Grupe 143. Marina Abramović je započela serije body art akcija i performansa pod nazivom *Ritam* (1973–1974) koji su joj omogućili značajnu internacionalnu karijeru. Raša Todosijević je realizovao performanse od telesnih akcija do političkih performansa, na primer, serija performansa *Was ist Kunst?* (1977–1978). U domenu kritičkog performansa delovao je i Radomir Damnjan. Zoran Belić W



1326. Marina Abramović, *Ritam 5*, 1974.



1327. Vladan Radovanović, *Ideogrami*, 1957–1958.



1328. Miša Savić, *Zagrejani kružeći zvuk klavira*, 1978.

izvodio je složene bihevioralne performanse kojima je ispitivao ponašanje umetnika na simboličkim granicama istočnih i zapadnih kultura kasnih sedamdesetih. Eklektične postmodernističke performanse izvodio je slikar De Stil Marković, a teorijske postfilozofske performanse zasnovane na dijalogu izvodio je skulptor Nenad Petrović tokom osamdesetih. Urbani alternativni performans tokom devedesetih izvodili su članovi grupe Škart, grupa Magnet, Nenad Racković, Uroš Đurić, Milica Tomić, i dr. (MŠ)

REPETITIVNA MUZIKA. Postavangardna grupa koju su pod nazivom *Opus 4* oformila četiri kompozitora – Miroslav Miša Savić, Milimir Drašković, Miodrag Lazarov Pashu i Vladimir Tošić egzistirala je od 1980. do 1982. Budući članovi grupe sarađivali su tokom studija kompozicije na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti od 1976. Intenzivna saradnja među autorima prestaje posle 1982, zajednički nastupi se nastavljaju s vremena na vreme do 1987. na festivalima i nastupima *Ansambla za drugu novu muziku.* Institucija koja je podržavala i promovisala njihov rad bio je *Studentski kulturni centar* (SKC). Kompozicije Tošića, Savića, Lazarova i Draškovića korespondirale su s redukcionističkim principima repetitivne muzike Filipa Glasa, Stiva Rajha, Terija Rajlija i Le Mont Janga. Na početku zajedničkog delovanja, autori *Opusa 4* razmatrali su „rastegljivosti" antihijerarhijske dramaturgije muzičkog toka, neuobičajenosti instrumentalnih boja i procesualna trajanja u muzici. (JN)

IZLASCI IZ MUZIKE. Vladan Radovanović je u polje teorijskih razmatranja uveo termin *vokovizuel* sedamdesetih. Prema Radovanovićevom mišljenju, vokovizuel nije sinteza umetnosti, već sinteza medija. Radove koji se mogu označiti terminom vokovizuel Radovanović je stvarao još pedesetih u okviru grupe Mediala. Autor je različitih višemedijskih radova – taktizona, sinteza reči, slika i zvuka u prostoru, prevođenja reči u sliku, zapisa snova, metamuzike. Izuzetna su Radovanovićeva razmatranja medija zvuka u okviru vokovizuelnih, metamuzičkih i polimedijskih dela. Neka od njegovih vokovizuelnih ostvarenja su *Pustolina* (1956–1963), *Kugla* (1971–1974), *Zvuk reči – verbovoko* (1980), *Rotacioni kolaž* (1987), *Sazvežđa* (1994). Kompozitor Pol Pinjon izveo je rani primer muzičkog vokalnog performansa *Yeah* (1969). Autori grupe *Opus 4* problematizovali su vanmuzička pitanja osamdesetih stvaranjem i izvođenjem različitih žanrova, često propraćenih teorijskom eksplikacijom. Savića je, sem „čiste" muzike, posebno zanimao rad na performansima (*Svirati/Ne svirati*, 1980, *Nezvuk/Zvuk*, 1980) i videu (*Zagrejani Kružeći Zvuk Klavira*, 1978), Draškovića fotografija (*Dirigent*, 1979, *Opera*, 1982, *Drašković/John Cage*, 1982) i filmovi (*Rođendan*, 1979, *Tempo/Dinamico*, 1982), Lazarova metamuzika (*Muzika koja se misli 1–20*, 1982), semiosonički radovi (*Tape Art*, 1981) i performansi (*Pashu reklama*, 1982), a Tošića audiovizuelna sinestezija, muzičke grafike (npr. *Trajanje* za 24 visoka ženska glasa, 1978) i muzički objekti (*Videomelange* 1–4, 1979). (JN)

FILM UMETNIKA. Film (8 mm i 16 mm) postao je „novi" medij za istraživanja granica vizuelnih umetnosti. Eksperimentalnim filmom nazivaju se istraživački neoavangardni kratkometražni filmovi nastali u institucijama filma (Kino klub Beograd, Kokan Rakonjac, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, i dr.) tokom šezdesetih. Filmom umetnika nazivaju se istraživanja slikara i skulptora koji su filmskom eksperimentu pristupili iz neodade, fluksusa, procesualne, performans i konceptualne umetnosti. Konceptualnim filmom bavili su se Vladimir Kopicl, Miroslav



1329. Zoran Popović, *Borba u Njujorku*, 1976.



1330. Neša Paripović, *Ritam*, 1980.



1331. Srđan Karanović, film *Miris poljskog cveća*, 1977.

Mandić, Slobodan Tišma, Zoran Popović, Goran Đorđević, Neša Paripović, Marina Abramović, Radomir Damnjan, Grupa 143, Mihailo Ristić. (MŠ)

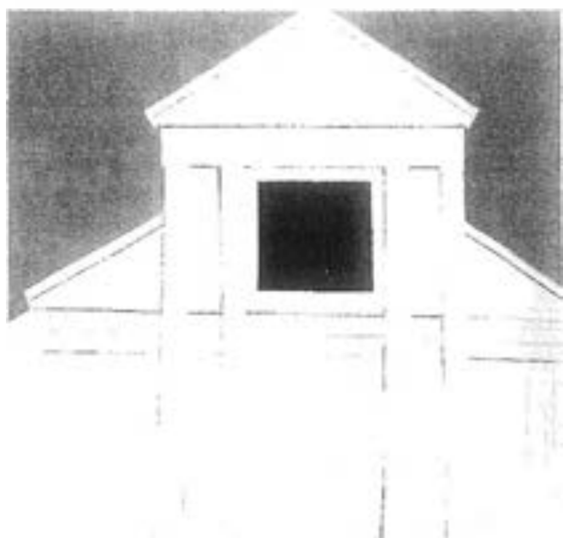
VIDEO UMETNOST. Prva video dela pojavila su se ranih sedamdesetih. Videoumetnost je realizovana kao dokumentovanje umetničkih akcija, kao istraživanje video medija, posredstvom video instalacija i video performansima. Video umetnošću bavili su se: Ilija Šoškić, Bogdanka Poznanović, Čedomir Vasić, Marina Abramović, Radomir Damnjan, Vladan Radovanović, Mihailo Ristić, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Lazarov Miodrag Pashu, Miša Savić, Slobodan Šijan, Predrag Šiđanin, Balint Sombati, Milovan De Stil Marković, Viktorija Vesna Bulajić, Miomir Grujić Fleka, Aleksandar Davić, Dejan Grba, Milica Mrđa Kuzmanov, Zoran Naskovski, Branko Pavić, Tanja Ristovski, Lidija Srebotnjak, grupa Škart, Dejan Anđelković i Jelica Radovanović, Talent, Zoran Todorović, Vesna Tokin, Milica Tomić, Marija Vauda i Nikola Pilipović, Asocijacija Apsolutno, Vladimir Nikolić, i dr. (MŠ)

PRAŠKA ILI ČEŠKA FILMSKA ŠKOLA. Praška škola označava grupu poznatih reditelja bivše Jugoslavije – Goran Marković, Goran Paskaljević, Srđan Karanović, Lordan Zafranović, Rajko Grlić – koji su diplomirali ranih sedamdesetih na FAMU-u, praškoj filmskoj školi. Sami članovi poriču opravdanost određenja smatrajući ga kritičarsko-istorijskom konvencijom, problematizujući i proklamovani dominantni formativni uticaj češkog novog talasa i ističući osobenost autorskih rukopisa. Goran Marković opus razvija žanrovskim varijacijama – od tinejdžerske drame *Specijalno vaspitanje* (1977), preko medicinskog trilera metaforičkog potencijala, *Variola vera* (1982), horora *Već viđeno/Déjà vu* (1987) do posvete avanturističkim storijama u *Sabirnom centru* (1989). Autor je i niza dokumentarnih filmova (*Srbija godine 0*, 2001) nekoliko pozorišnih drama i režija. Goran Paskaljević stvara u sigurnim granicama melodrame shvaćene u najširem smislu. Priča o bespomoćnim, ugroženim, marginalizovanim i hendikepiranim, jednom rečju, patetičnim likovima melodrame, varirana u filmovima *Pas koji je voleo vozove* (1977), *Poseban tretman* (*1979*), *Tuđa Amerika* (1995), *San zimske noći* (2004) pa čak i u *Buretu baruta* (gde melodrama prelazi u visine nacionalne tragedije nagrađene na Venecijanskom festivalu (1998) uvek izaziva predvidljivu i željenu emotivnu reakciju publike. U svom stvaralaštvu Srđan Karanović se kreće od improvizacije i fikcionalizacije elemenata popularne kulture (*Društvena igra*, 1972; *Miris poljskog cveća*, 1977), generacijskih, nostalgičnih storija – *Nešto između*, 1983), serija *Grlom u jagode*, 1975; *Sjaj u očima*, 2003; pa do narativa etnološko-antropološkog interesa (*Virdžina*, 1991; *Petrijin venac*, 1980). (ND)

EKLEKTIČNI POSTMODERNIZAM U SLIKARSTVU I POSTMODERNIZMI U TEORIJI. Eklektični postmodernizam osamdesetih nastaje kao dekonstrukcija kritičkih potencijala konceptualne umetnosti i kao oslobađanje čulno-telesnog gestualnog rada postmodernih umetnika u domenu slikarstva, skulpture i instalacija. Grupa Alterimago (Tahir Lušić, Nada Alavanja, Vladimir Nikolić i Mileta Prodanović) delovala je u smeru transavangardnih postistorijskih simulacija manirističkog i ekspresionističkog slikarstva. Kasnije su prešli (Lušić, Alavanja) na neo-geo umetnost. Skulptor Mrđan Bajić razvijao se u smeru postistorijske paranarativne i alegorijske skulpture. Iz autokritike konceptualne umetnosti nastale su neoekspresionističke slikarske prakse Lasla Kerekeša i Slavka Matkovića. Laslo Kerekeš je izvodio brutalno gestualno slikarstvo blisko nemačkim Novim divljim.



1332. Grupa Alter Imago, 1982.



1333. Sonja Briski-Uzelac, *Linea Vicentina*, 1988.

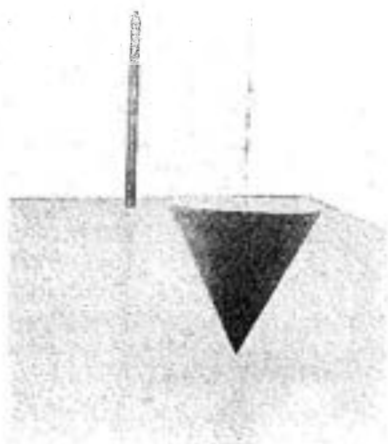


1331. Mrđan Bajić, *Le transformateur*, 1988.

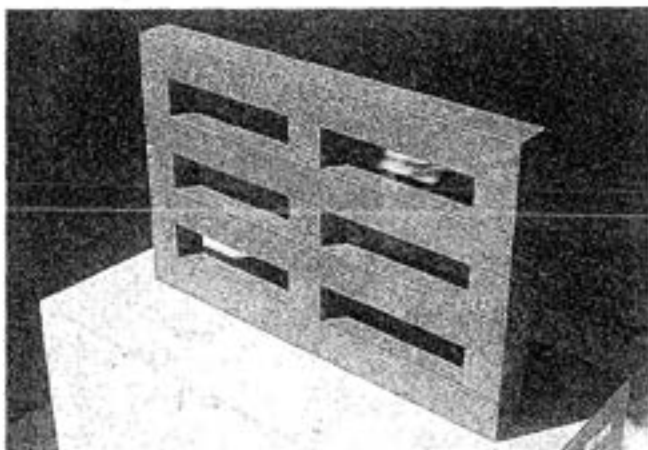
Grupa Žestoki (Milovan De Stil Marković, Vlasta Mikić) suočila je neoekspresionističko slikarstvo sa anarhičnom atmosferom beogradskog muzičkog novog talasa. Radomir Damnjan je cinički citirao idealitete visokog modernizma i avangardi dekonstruišući postulate visokog slikarskog modernizma. Predrag Nešković, Dušan Otašević i Marija Dragojlović su u slikama, objektima i instalacijama provocirali granice visoke i popularne kulture. Sonja Briski Uzelac je slikala arhitektonske eksterijere i enterijere po konceptu učenog slikarstva. U pluralnim pravcima post-estetizma i hibridnog slikarstva delovali su Dragoslav Krnajski, Vera Stevanović, Darija Kačić, Tafil Musović, Rade Kundačina. U neo-geo umetnosti delovali su grupa Verbumprogram, grupa Alterimago, Feđa Klikovac, Zoran Grebenarović, Bora Iljovski, Marica Prešić. Postmodernom kritikom bavili su se Ješa Denegri, Bojana Pejić, Lidija Merenik, i dr. Prelazak iz konceptualne umetnosti u poststrukturalističku teoriju umetnosti realizovala je teorijska grupacija ZzIP (Zajednica za istraživanje prostora: Zoran Belić W, Nenad Petrović, Dubravka Đurić, Mirko Radojičić, i dr., 1982–1989) primenama multikulturalnih postbartovskih teorija semiologije, lakanovske teorijske psihoanalize i kritičke teorije rizoma Žila Deleza i Feliksa Gatarija na ambijentalnu i performans umetnost. (MŠ)

ARHITEKTURA U DOBA NEPREGLEDNOSTI. Od poslednje decenije XX veka arhitektonska kultura u Srbiji našla se u procepu velikih suprotnosti: od jednopartijskog režima do privida višestranačja pod teškom senkom diktature; od slabašnih koraka ka tranziciji u demokratsko društvo do bremena opšte krize identiteta. U takvom okružju iznikao je širok spektar arhitektonskih poetika koje su se kretale u nekoliko različitih pravaca. Jedan od njih jesu utopijske zamisli poput „Trećeg milenijuma" i „Europolisa" — novog kulturnog i poslovnog centra Beograda, te velikih ali nedovršenih građevina, svojevrsnih ideoloških spomenika svoga vremena. Drugu grupaciju čini najveći deo arhitektonske produkcije: bespravne nadgradnje koje nisu mimoišle čak ni spomenike kulture. Konačno, tu su i malobrojna vredna ostvarenja, čiji izraz oscilira između obnovljenog interesovanja za regionalno nasleđe do hermetičkih *high-tech* koncepcija. (AI)

SKULPTURA POSLE-MODERNE. Kritiku modernističke skulpture posredstvom konceptualno analitičkih istraživanja skulpture i ambijenta sproveli su Nenad Petrović i Zoran Belić W. Eklektična postmoderna, tj. transavangardna i neoekspresionistička skulptura osamdesetih, realizovana je u delima Mrđana Bajića, grupe Alterimago, Milice Stevanović, Vese Sovilja, Dragoslava Krnajskog, Slobodana Kojića, i dr. Neo-geo skulpturu realizovali su članovi grupe Verbumprogram i Feđa Klikovac tokom osamdesetih. Novu skulpturu kasnih osamdesetih i devedesetih, sa referencama prema britanskoj skulpturi, radili su Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, Dragan Jelenković, Rastislav Škulec, Zoran Pantelić, a postskulptorske tehno, antiform ili neokonceptualne instalacije radili su Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Marija Vauda, Nikola Pilipović, Zoran Naskovski, Neša Paripović, Igor Antić, Živko Gvozdanić, Tanja Ristovski, Slobodan Peladić, i dr. (MŠ)



1335. Dobrivoje Krgović, *Skulptura od plafona do poda*, 1993.



1336. Verbumprogram, *Achromia*, 1985–1989.



1337. Emir Kusturica, film *Underground*, 1995.

MUZIKA U POSTMODERNI. Kompozitori u Srbiji okreću se pluralnoj metodologiji postmoderne sredinom osamdesetih. Raznoliki su koncepti i procedure kojima se autori posle moderne služe: simulacija muzičkih jezika i citiranje fragmenata kompozicija autora zapadnoevropske i srpske istorije muzike (Srđan Hofman, Vuk Kulenović, Slavko Šuklar, Milan Mihajlović, Jasna Veličković), dekonstruktivistički odnos prema odabranom muzičkom jeziku određenog stila, pravca ili geografske zone (Srđan Hofman, Zoran Erić, Marko Nikodijević, Jasna Veličković), eklektičko kolažiranje (Goran Kapetanović, Jasna Veličković), improvizacija uz pomoć koje se izlazi iz sveta „umetničke" muzike (Miloš Petrović, Silard Mezei), postavangardno (Tatjana Milošević, Svetlana Savić, Aleksandra Vrebalov) i posteksperimentalno (Irena Popović) strukturiranje muzike, modernizam posle postmodernizma (Vladan Radovanović), rad sa institucijom koncerta popularne muzike (Ana Mihajlović, sastav *Ravno nebo* – Aleksandra Đorđević, Vladimir Pejković, Božidar Obradinović), poigravanje sa široko razumljivim prikazivačkim potencijalima muzike (Zoran Erić, Ivana Ognjanović, Božidar Obradinović, Irena Popović, Ivan Brkljačić, Predrag Milojković). (JN)

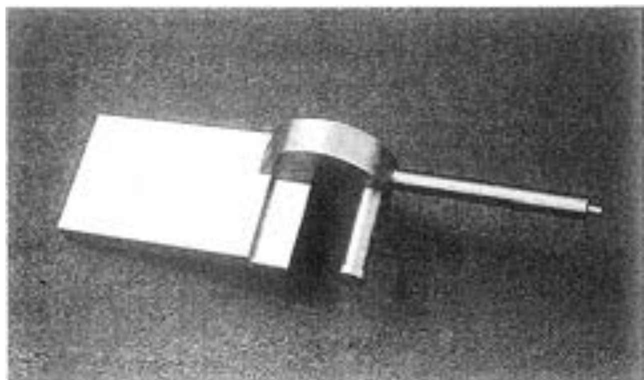
„RASPAD JUGOSLAVIJE NA FILMU". Ratovi secesije na tlu bivše Jugoslavije kao i NATO bombardovanje Srbije više od petnaest godina bili su opsesivna tema nacionalne kinematografije. Narativi nude raznovrsna objašnjenja sukoba odslikavajući haotične stavove i doživljaje voljno i nevoljno upletenih učesnika rata. Poneki pribegavaju tezi neraščišćenih istorijsko-nacionalnih dugova (*Podzemlje*, 1995, Emir Kusturica), a neki se okreću neumitnosti balkanske sudbine (*Bure baruta*). Kritički ali indirektno upiru prstom na ratne huškače te dele teret krivice među entitetima (*Lepa sela lepo gore*, 1995, Srđan Dragojević; *Vukovar jedna priča*, 1994, Boro Drašković – inače osobeni reditelj koji se filmu vratio posle dugo vremena i reprezentativnog *Horoskopa* /1969) dok drugi nude humanizujuću utehu tj. mit rata kao univerzalnog zla (ne)endemskog na ovim prostorima (*Ubistvo s predumišljajem*, 1995, Gorčin Stojanović). Mnogi se udaljavaju od bojnih polja pričajući o ratnim traumama i posledicama oličenim u urbicidu, kriminalu i gorkim sudbinama ljudi u pozadini (*Kaži zašto me ostavi*, 1993, Oleg Novković, *Tamna je noć*, 1995, Dragan Kresoja). Neki su bliži realističkim dramama, dok drugi, kao Emir Kusturica, pribegavaju ambicioznim metaforama. Debitantski film Emira Kusturice, višestrukog pobednika kanskog i drugih značajnih festivala, *Sjećaš li se Doli Bel* (1981, Zlatni lav Venecijanskog festivala) iskrena je priča o odrastanju u etno-politički ocrtanom sarajevskom miljeu pedesetih, realizovan sa briljantnom ekipom glumaca, a na osnovu scenarija Abdulaha Sidrana i strukturalnim premisama frojdovske porodične melodrame. Istoj formuli autor se vraća i u narednom filmu *Otac na službenom putu* (1985, Zlatna palma Kanskog festivala) koji potvrđuje umeće režije atmosfere magičnog realizma. Osim druge Zlatne palme, film *Podzemlje* (1995) na osnovu scenarija Dušana Kovačevića – inače svestranog pisca, dramaturga, te scenariste i filmova *Ko to tamo peva* i *Maratonci trče počasni krug* – doneo je niz osuda političkih stavova koji su različito iščitani. Film je potvrdio Kusturicu kao stvaraoca felinijevske raskoši, melanholije Tarkovskog, Vigoove poetičnosti, bunjuelovske ironije i citatne sklonosti prema omiljenim rediteljima. Film *Život je čudo* (2003) povratak je ratnim temama delimično u ironičnoj formi socrealističke opere. (ND)



1338. Balint Sombati, *Zastave II*, 1995.



1339. Živko Grozdanić, *Voda*, 1998.



1340. Srđan Apostolović, *Brutal Sempler Conflict, Master*, 1995.

UMETNOST POSTSOCIJALIZMA. Rani primeri provokacije političkih, etičkih i umetničkih kanona socijalističke kulture realizovani su u vojvođanskoj neodadaističkoj i konceptualnoj umetnosti na prelazu šezdesetih u sedamdesete delovanjem grupa Januar i Februar, te Vujice Rešina Tucića, Miroslava Mandića, Slavka Bogdanovića, Balinta Sombatija, Katalin Ladik, Radomira Damnjana. Neolevičarska i postkonceptualistička grupa/pokret *Oktobar 75* (Dunja Blažević, Zoran Popović, Jasna Tijardović, Raša Todosijević, Goran Đorđević, i dr.) delovala je u Studentskom kulturnom centru sredinom sedamdesetih. Ova grupa/pokret na kontroverzan je način suočila kritičke i apologetske pozicije umetnika u samoupravnom društvu. Goran Đorđević je od kasnih sedamdesetih razrađivao strategije i taktike kopiranja u umetnosti i dekonstrukcije javnog identiteta umetnika, provocirajući temeljne modernističke kanone. Dragoljub Raša Todosijević je serijom performansa *Was ist Kunst?* (1977–1979) i instalacija s porukom *Gott liebt die Serben* (1990) provocirao dominantne političke paradigme i mitove srpskog društva. Kritičke umetničke prakse u devedesetim razvijali su Raša Todosijević, Balint Sombati, Zvonimir Santrač, Živko Grozdanić, Srđan Apostolović, Mrđan Bajić, Čedomir Vasić, Asocijacija Apsolutno, grupa Škart, grupa Magnet, grupa/pokret Led Art, i dr. (MŠ)

UMERENA NEO-NEOAVANGARDA: ALTERNATIVNI TEATAR DEVEDESETIH. Tokom devedesetih godina dvadesetog veka formirala se nezavisna (od državnih/gradskih budžeta i kulturnih politika) teatarska scena, koju su činili: Dah teatar, Omen, Plavo pozorište, Mimart, Ister teatar, Svan teatar, Torpedo, Erg Status, Ivana Vujić, Slobodan Mijatović (Dodest Fiat), (ples) Sonja Vukićević i nova generacija: Bojana Mladenović, Isidora Stanišić, Dalija Aćin, (akcija, performans) Led Art, Talent Factory i Magnet, i institucije Centar za kulturnu dekontaminaciju i Cinema Rex. Alternativni teatar nije bio povezan poetički, već opštim građanskim otporom vladajućem režimu. Nastao delom iz neoavangarde šezdesetih, odakle je preuzeo elemente ludizma, a delom kao „SOROS-realizam" usmeren na meku socijalno angažovanu umetnost, on je samo u izuzecima izvodio radikalnu kritiku bazičnih konsenzusa društva u kom je delovao, kao i (samo)refleksiju angažovanih teatarskih diskursa. Eksplicitnija teatarska društvena kritika devedesetih bila je sprovedena umetničko-poetički tradicionalnim dramama Biljane Srbljanović. Alternativni teatar devedesetih proširio je discipline teatra i njegovih drugostepenih diskursa, praksama plesa, performansa, akcija i parateatarskih događaja. (AV)

BEOGRADSKA ŠKOLA (FILMA). Beogradska škola okuplja stvaraoce koji su od osamdesetih do danas diplomirali na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti i koji su napravili stilski zaokret u odnosu na neoratni film i povratili gledanost domaće produkcije (Srđan Dragojević, Radomir Andrić, Dejan Zečević, Srdan Golubović, Stefan Arsenijević, Miloš Petričić, Mladen Matičević). Prethodnicom ovog konzistentnog talasa mogu se smatrati i generacijski razdvojeni osobeni autori poput Miše Radivojevića (*Dečko koji obećava*,1981), Slobodana Šijana ili Darka Bajića. Izuzetna filmska erudicija u spoju sa sjajnim scenarijima Dušana Kovačevića doprinela je da se Šijanovi filmovi *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1982) nađu na prvim mestima liste najboljih filmova prvih sto godina srpskog filma, dajući pojmu kult filma puno značenje. Novi talas je okrenut temama urbanog života devedesetih kako iz eskapističke tako i iz kritičko-realističke perspektive. U spektru korišćenih holivudskih, ali i evropskih filmskih vrsta prepoznatljivi su obrasci *horor* filma (*TT sindrom*, Dejana Zečevića, 2002), *ghetto filma*



1341. Slobodan Šijan, film *Ko to tamo peva*, 1980.



1342. Bogdanka Poznanović, *Srce predmet*, 1970.



1343. Katalin Ladik, *Vabljenje*, 1970.

(*Apsolutnih sto*, Srđana Golubovića, 2002), *screwball* i *teen* komedija (*Mi nismo anđeli*, Srđana Dragojevića, 1992), (meta)melodrama (*Sasvim obična priča* Miloša Petričića, 2003). Filmski postmodernizam očit je u tekstualnoj zasićenosti citatima, omažima, evokacijom naše filmske tradicije, te aluzivnim spektrom koji se otvara kako ka popularnoj kulturi severnoatlantskog prostora tako i ka lokalnim generacijskim *fazonima*. No prave granice ironične dekonstruktivnosti, rafinirane samosvesti i metafilmske slojevitosti dosegnute su tek u filmovima Milutina Petrovića (*Zemlja istine, ljubavi i slobode*, 2000; *Jug, jugoistok*, 2005). Filmovi su prepoznatljivi kao nekoherentni tekst čiji značenjski jazovi i stilski ekscesi, kao i kompleksna narativno temporalna struktura otkrivaju potisnuta društvena značenja i gubitnike našeg doba (*Rane*, 1998, Srđana Dragojevića) i u romantičnim komedijama Raše Andrića (*Munje*, 2001; *Kad porastem biću kengur*, 2004). (ND)

NEOKLASICIZAM I NOVI KLASICIZAM U MUZICI. Neoklasicizam je najvitalnija orijentacija sveta muzike u Srbiji. Oživljavanje muzike prošlosti često podrazumeva upotrebu sledećih kompoziciono-tehničkih procedura: fakturnog raslojavanja dela na melodiju i pratnju, ravnomernu pulsaciju, harmonsku komponentu čija je uloga oblikotvorna. Autori neoklasicizma nisu zainteresovani za avangardna, eksperimentalna i nova stremljenja. Bliski su im tradicionalni načini izražavanja, neretko upotrebljavaju folklorizme i stilizacije folklornih materijala (npr. Konstantin Babić). Vitalnosti neoklasicizma u muzici u Srbiji pogoduje zasnovanost studija kompozicije na akademskom klasicizmu. Neoklasicizmu naklonjeni autori često ostvaruju forme i žanrove koji su obeležili period klasicizma u muzici – sonatu, gudački kvartet, simfoniju, koncert (Predrag Milošević, Dušan Radić, Dušan Kostić, Dejan Despić, Vlastimir Trajković, Ivan Jeftić). Pored povratka klasicizmu, u opusima pojedinih autora beležimo i neoromantizam (Milan Mihajlović, Jugoslav Bošnjak), neobarok (Ljubica Marić, Zoran Erić), neoimpresionizam (Enriko Josif, Ivana Stefanović). Pojam *novog klasicizma* koji uz ostvarenja *Happy Ouverture* (1987), *Dream Quartet* (1986), *Symphony no. 1* (1992) uvodi Miloš Raičković ukazuje na kritičko promišljanje neoklasicizma u muzici. Raičkovićev *novi klasicizam* proističe iz njegovih iskustava s redukcionističkom repetitivnom muzikom američkih autora, preglednošću forme autora prve bečke škole, ali i sa multikulturalnim kontekstualizacijama muzičkog jezika. (JN)

UMETNOST I FEMINIZAM. Zamisao feminističke umetnosti počela je da se formuliše tokom sedamdesetih delovanjem umetnica kao što su Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Marina Abramović. Koncept „mekog pisma" ili „ženske umetnosti" uspostavio se kod postmodernih umetnica kao što su Darija Kačić, Vera Stevanović, Marija Dragojlović, Milica Tomić, Milica Mrđa ili Nada Alavanja tokom osamdesetih. Problem ženskog identiteta u kontekstu neokonceptualne umetnosti razrađivan je kod Tanje Ostojić, Marije Vaude, Jelice Radovanović, Nine Kocić, Vere Večanski, Vesne Pavlović, Milice Tomić, Biljane Đurđević, Jelice Radovanović, i dr. Koncept feminističke i ženske umetnosti omogućio je da se feministička tumačenja interpretativno i retrospektivno primene na umetnice iz istorije umetnosti XX veka, kao što su Nadežda Petrović, Zora Petrović, Milena Pavlović Barili, Nina Naj Micić, Ševa Ristić, Lula Vučo, Ksenija Divjak, i dr. (MŠ)

QUEER I UMETNOST. *Queer* označava neuobičajeno seksualno ponašanje. Odnosi se na *gay*, lezbejski, biseksualni, transseksualni, poliseksualni, transvestitski, autoerotski, i dr. identitet. Termin se primenjuje i za neuobičajena seksualna ponašanja koja se ne uklapaju u dominantne modele heteroseksualnosti (sadomazohizam, mazohizam, fetišizam, egzibicionizam). Takođe, queer estetika s povezuje sa konceptima prezentacije veštačkog tela ili tela sa protezama. Reference prema queer poetici, retrospektivno, mogu se naći kod slikara Petra Dobrovića, fotografa Rastka Petrovića i Vaneta Bora, slikara Branka Ve Poljanskog, slikarke Milene Pavlović Barili i Zore Petrović, konceptualnog umetnika Neše Paripovića, slikara Vladimira Jovanovića, slikara Koste Bunuševca, slikara Dušana Gerzića, slikara Uroša Đurića, neokonceptualnog umetnika Zorana Naskovskog, neokonceptualnog umetnika Zorana Todorovića, video umetnice Vesne Tokin, slikara Siniše Ilića, neokonceptualne performerke Tanje Ostojić, performer umetnika Nenada Rackovića, u teorijskim performansima TkH-a, ali i kod alternativnih/eksperimentalnih filmskih reditelja kao što su Dušan Makavejev, Tomislav Gotovac, Lazar Stojanović, Želimir Žilnik, Srđan Dragojević. (MŠ)



1344. Nepoznat fotograf, *Dve beogradske feministkinje*, tridesete godine dvadesetog veka



1346. Tomislav Gotovac, Akcija *Trčanje gol u centru grada* (foto: Branko Perak), Beograd, 1971



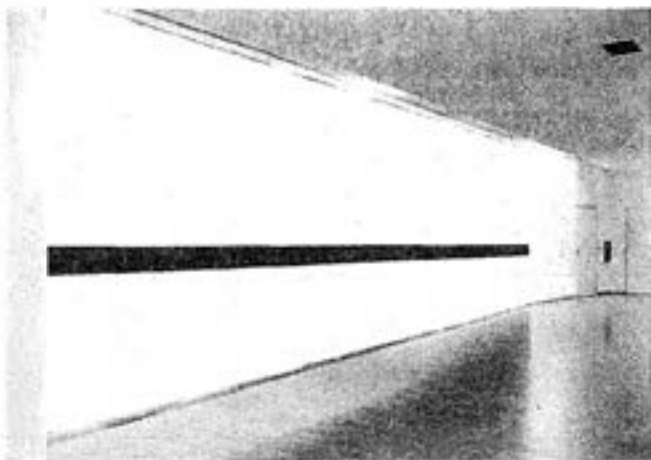
1347. Milena Pavlović-Barili, *Enigmatska kompozicija (Torzo s maskom i crnom rukom)*, 1932.



1345. Tanja Ostojić, *Personal Space*, 1996.



1347. Siniša Ilić, *La plaisir–wall*, 2002.



1348. Dragomir Ugren, *Bez naziva*, 2004.



1349. Dejan Grba, *Pray (Too Many Secrets)*, 2001.

SLIKARSTVO POSLE *SMRTI SLIKARSTVA* ILI SLIKARSTVO U EPOHI MEDIJA. Jedan od paradoksa savremene umetnosti devedesetih godina XX veka i prvih godina XXI veka jeste da se paralelno novomedijskim umetničkim praksama, koje označavaju epohu posle dominacije slikarstva, pojavljuju kritičke, problemske i konceptualne slikarske produkcije koje se ne mogu porediti po formalnim pikturalnim odlikama, već po svom taktičkom odnosu prema masovnoj i medijskoj, odnosno, digitalnoj kulturi. U domenu slikarstva u medijskoj kulturi delovali su postpop umetnici Uroš Đurić i Stevan Markuš, apstraktni slikari Dragomir Ugren i Veljko Vujačić, medijski umetnik Dejan Grba, slikar parascenskih prostora Siniša Ilić, slikarka artificijelne i alijenacijske figure Biljana Đurđević, i dr. (MŠ)

IZVOĐAČKE UMETNOSTI I STUDIJE PERFORMANSA. Pojam izvođačkih umetnosti artikuliše se ranih 2000-ih, u okviru redefinisanja teatra koje se izvodilo devedesetih pod uticajem studija performansa (radovima teatrološkinje Aleksandre Jovićević i kulturološkinje Milene Dragićević Šešić na „deauratizaciji" teatarskog dela). Pojam eksplicitno postavlja i konceptualizuje najmlađa generacija umetnika i teoretičara teatra, performansa, teatrologije, muzike, muzikologije, vizuelnih umetnosti i studija kulture iz Teorije koja hoda (TkH). TkH je osnovana 3. oktobra 2000, prvo kao grupa (članovi: Bojana Cvejić, Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Jelena Novak, Ksenija Stevanović, Miško Šuvaković, Jasna Veličković, Ana Vujanović), pa teorijsko-umetnička platforma: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. Časopisom *TkH*, teorijskim performansima, izlaganjima, simpozijumima i akcijama, TkH izvođačke umetnosti postavlja kao problemski postdisciplinarni pojam, kojim se razmatraju umetničke prakse fokusirane na procedure i protokole *izvođenja* umetničkog rada, dela i diskursa u institucijama umetnosti, kulture i društva. (AV)

OPERA NA POČETKU XXI VEKA. Početkom XXI veka, kada u Srbiji još uvek ne postoji samostalna operska kuća, tri opere izvedene u pozorištima ukazuju na različite pravce razvoja muzičkog teatra. Elektroakustička *DreamOpera* (2001) Jasne Veličković i *Teorije koja hoda* performerski postkonceptualno problematizuje intertekstualni operski medij. Demonstrirano je izvođenje opere kao dela, ali i pokazivanje funkcionisanja i statusa operske institucije problematizacijom konteksta postsocijalizma i poznog kapitalizma. Kamernom operom *Narcis i Eho* (2002) Aleksandre Đorđević, kritički se preispituje impostirani operski glas, ali i svet zapadne opere situirane u polju dijaloških strategija popularnog i umetničkog, dok kamerna opera *Zora D* (2003) Isidore Žebeljan ostvaruje kontinuitet s tradicionalnom srpskom operom. (JN)

UMETNOST U DOBA KULTURE. Umetnici pribegavaju taktikama i strategijama političkog, aktivističkog i medijskog rada u tranzicijskoj kulturi, epohi globalizma i uslovima multikulturalizma na kraju XX i početkom XXI veka. Umetnost nije izvođena sredstvima iz elitne tradicije autonomnog modernizma i postmodernizma, već oblicima intervenisanja, izražavanja i prikazivanja koji su svojstveni za interventni rad u konkretnoj kulturi (u novinarstvu, u masovnim medijima, u socijalnom radu, u mikro i makro političkom angažmanu). Umetnik prezentuje probleme strukturiranja i kontrole svakodnevice, modele izvođenja i artikulisanja različitih (etničkih, rasnih, rodnih, klasnih) identiteta, odnose umetnosti, ekonomije i društvenih institucija. U ovom domenu rada deluju: Nikola Pilipović, Marija Vauda, Zoran Naskovski, Tanja Ostojić, Tanja Ristovski, Dejan



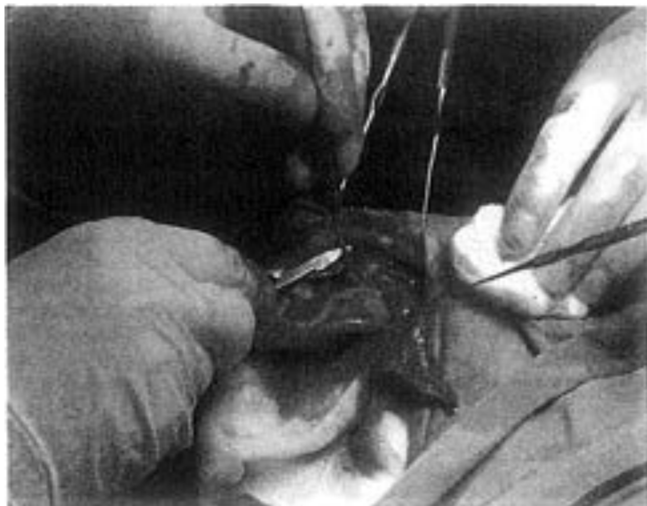
1350. Nikola Pilipović, *Od Kine do Banata*, 2000.

Anđelković, Jelica Radovanović, Mirjana Đorđević, Uroš Đurić, Asocijacija Apsolutno, Dejan Grba, Vladimir Nikolić, Vesna Pavlović, Zoran Todorović, Dragan Jovanović, Predrag Miladinović, Vladan Jeremić, Vojislav Klačar, Ivana Smiljanić, Danijela Bogićević, Aleksandra Zdravković, i dr. (MŠ)

UMETNOST I BIO-TEHNO-POLITIKA. Biotehnologija ili bio-tehno-politika je skup stavova, postupaka, tehnika i efekata koje zastupaju i proizvode sistemi, institucije i subjekti unutar postmoderne i globalizujuće kulture, stvarajući složene regulativne i deregulativne tehnološke odnose organizam-telo, organizam-telo-individua, individua-društvo, društvena grupa individua, individua-bolest, bolest-društvena grupa, bolest-društvo, telo-organizam-mašina, klonirano telo, genetski mutirano telo, odnos tela i virusa, inžinjerski upravljani biološki procesi, nanotehnologije. Istraživanja biotehnologija i njihovih medijskih efekata u sistemu umetnosti razrađivali su Zoran Todorović, Bojana Romić, i dr. tokom prvih godina XXI veka. (MŠ)



1351. Bojana Romić, *Best before...*, 2001.



1352. Zoran Todorović, *Asimilacija 3*, 2004.

LITERATURA:
Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka* I. i II, Nolit, Beograd 1970; Miodrag B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, BIGZ, Beograd 1973; Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Nolit, Beograd 1973; Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti* (1950–1960), Svetovi, Novi Sad 1993; Ješa Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad 1995; Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad 1996; Ješa Denegri, *Osamdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad, 1997; Ješa Denegri, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti – Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998,* Društvo istoričara umetnosti Srbije, Beograd 1998; Ješa Denegri, *Devedesete: teme srpske umetnosti (1990–1999),* Svetovi, Novi Sad 1999; Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003. Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica,* Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad 2002; Miodrag Đorđević (ed.), *Fotografija kod Srba 1839–1989,* SANU, Beograd 1991; Miloš R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma,* Arhitektonski fakultet, Beograd 2003; Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas,* Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983; Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni,* Matica srpska, Novi Sad 1997; Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy and Dina Iordanova (eds.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema,* BFI, London 2000; Dejan Kosanović, *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja, 1896-1945,* Institut za film, Jugoslovenska kinoteka i Feniks film, Beograd 2000; Mirjana Miočinović (ed.), *Drama između dva rata,* Nolit, Beograd 1987; Vladimir Stamenković (ed.), *Savremena drama I-II,* Nolit, Beograd 1987.

BIBLIOGRAFIJA

Max Marmor

Trudili smo se da postignemo razumnu ravnotežu između standardnih dela i savremenih izdanja. Neka ovde popisana dela vredna su uglavnom zbog reprodukcija, dok su tekstovi zastareli.

Da bismo pomogli zainteresovanom čitaocu da istražuje i dalje od onog što sadrži ovaj popis, moramo takođe uključiti više bibliografskih stavki s područja opšte umetnosti, kao i popis standardnih umetničkih rečnika i enciklopedija.

Najbolju kritiku umetnosti često predstavljaju reči samih umetnika ili reči njihovih savremenika. Zato smo pod naslovom „izvori i dokumenti" napravili izbor antologija dostupnih u engleskom prevodu.

U bibliografijama o umetnosti ono najbolje često uopšte nije ni štampano! Zato smo uključili i kratak popis nekih elektronskih dokumenata koji mogu biti zanimljivi onom ko proučava istoriju umetnosti.

I još jedna primedba na kraju. Monografije o pojedinim umetnicima mnogobrojne su, a samo su neke od njih ovde našle mesto.

REFERENTNI IZVORI U ISTORIJI UMETNOSTI

1. ANTOLOGIJE IZVORA I DOKUMENATA

Documents of Modern Art. 14 svezaka. Wittenborn, New York, 1944-1961. Niz specijalizovanih antologija.

The documents of Twentieth Century Art. G. H. Hall, Boston. Novi niz specijalizovanih antologija, dalje pojedinačno popisanih.

Goldwater, R., i M.Treves, urednici. *Artists on Art, from the Fourteenth to the Twentieth Century.* 3. izdanje J. Murray, London, 1976.

Holt, E.G., urednik. *A Documentary History of Art.* Sveska 1, *The Middle Ages and Renaissance.* Sveska 2, *Michelangelo and Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century. Sveska* 3, *From the Classicists to the Impressionists.*

Sources and Documents in the History of Art Series. Gl. urednik H. W. Janson. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J. Specijalizovane antologije, dalje pojedinačno popisane.

2. BIBLIOGRAFIJE I VODIČI KROZ ISTRAŽIVANJA

Arntzen, E. i R. Rainwater. *Guide to the Literature of Art* History. Art Book Co., Weymouth, 1980.

Barnet S. *A Short Guide to Writing About Art.* 4. izdanje HarperCollins College, New York, 1993.

Ciarmonte, P. *Architecture: A Bibliographical Guide to Basic Reference Works, Histories, and Handbooks.* Libraries Unlimited, Littleton, Colo.,1984.

———. Fine Arts: *Bibliographical Guide to Basic Reference Works, Histories, and Handbooks.* 3. izdanje Libraries Unlimited, Littleton, Colo.,1990.

Freitag, W. *Art Books: A Basic Bibliography of Monographs on Artists.* Garland, New York, 1985.

Goldman, B. *Reading and Writing in the Arts: A Handbook.* Wayne State Press, Detroit, 1972.

Kleinbauer, W. i T. Slavens. *Research Guide to Western Art History.* American Library Association, Chicago, 1982.

Reference Publications in Art History. G. K. Hall, Boston. Specijalizovane bibliografije, pojedinačno dalje popisane.

3. REČNICI I ENCIKLOPEDIJE

Chilvers, I. i H. Osborn, urednici. *The Oxford Dictionary of Art.* Oxford University Press, Oxford, 1988.

Duchet-Suchaux, G. i M. Pastoureau. *The Bible and the Saints.* Flammarion Iconographic Guides. Flammarion, Pariz i New Work, 1994.

Encyclopedia od World Art. 14 svezaka, s indeksom i dodacima. McGraw -Hill, New York, 1959-1968.

Fleming, J. i H. Honour. *A Dictionary of Architecture.* 4. izdanje Penguin, Harmonsworth, 1991.

———. *The Penguin Dictionary of Decorativ Arts.* Novo izdanje Viking, London, 1989.

Grove Dictionary of Art. 34 sveska. Macmillan, London, 1996.

Hall, J. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art.* Harper Collins, New York, 1994.

———. *Subjects and Symbols in Art.* 2. izdanje. Harper & Row, New York, 1979.

Havlice, P.P. *World Painting Index.* 2 sveska. Scarecrow Press, Metuchen, N.J.,1977, 2 dodatna sveska 1982.

The Hutchinson Dictionary of the Arts. Helicon, London,1994.

Janson, H.W. i D.J., urednici. *Key Monuments of the History of Art.* Harry N. Abrams, New York, 1959.

Lever, J. i J. Harris. *Illustrated Dictionary of Architecture,* 800-1914. Faber& Faber, London, 1993.

Mayer, Ralph. *The HarperCollins Dictionary of Art Terms & Techniques.* 2. izdanje HarperCollins, New York, 1991.

———. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques.* 3. izdanje Faber, London, 1973.

McGraw-Hill Dictionary of Art. Urednik B.S. Myers, 5 svezaka. McGraw Hill, New York, 1969.

Millon, H. A., urednik. *Key Monuments of the History of Architecture.* Harry N. Abrams , New York, 1964.

Murray, P. i L. *A Dictionary of Art and Artists.* 5. izdanje. Penguin, Harmondsworth, 1988.

Osborne, H. urednik. *Oxford Companion to Art.* Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1970.

Placzek, A. K., urednik. *Macmillan Encyclopedia of Architects.* 4 sveska. Macmillan, London, 1982.

Reid, J. D., urednik. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* 1300-1990. 2 sveska. Oxford University Press, Oxford, 1993.

Teague, E. *World Architecture Index: A Guide to Illustrations.* Greenwood Press, London, 1991.

The Worldwide Bibliography of Art Exhibition Catalogues, 1963-1987. 3 sveska. Kraus, Millwood, N. Y., 1992.

Wright, C., sastavljač. *The World's Master Paintings: From the Early Renaissance to the Present Day: A Comprehensive Listing of Works by 1.300 Painters and a Complete Guide to Their Locations Worldwide.* 2 sveska. Routledge, London, 1992.

4. INDEKSI, ŠTAMPANI I ELEKTRONSKI

Standardni popisi literature o umetnosti postali su sve dostupniji putem kompjutera.

Art Index: 1929. do danas. Standardne tromesečne popise više od 200 časopisa o umetnosti stavila je na raspolaganje Thompson Henry Ltd., London Rd, Sunningdale, Berkshire, SL5 OEP.

MODERNE *bibliografije* o umetnosti, 1969. do danas. Polugodišnji indeksi i komentari više od 300 časopisa o umetnosti, a takođe i knjiga, kataloga izložbi i disertacija. Podaci su od 1984. dostupni i elektronski.

Avery Indeks časopisa o arhitekturi. Od 1934. do danas. 15 svezaka, s dodatnim sveskama. G. K. Hall, Boston, 1973. Takođe elektronski dostupno.

BHA: *Bibliografija o istoriji umetnosti.* Od 1991. do danas. Spajanje dvaju standardnih indeksa: *RILA (Répertoire International de la Littérature de l' Art / International Repertory of the Literature of Art,* sveska 1, 1975.) i *Répertoire d'Art et d'Archéologie* (sveska 1, 1910).

5. OPŠTI IZVORI

Barasch, M. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann.* New York University Press, New York, 1985.

Baxandall, M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures.* Yale University Press, New Haven i London, 1985.

Bois. Y.-A. *Painting as Model.* MIT Press, Cambridge, Mass.,1990.

Broude, N. i M. Garrard, urednici. *Feminism and Art History.* Harper & Row, London, 1982.

———. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History.* Harper & Row, New York, 1992.

Bryson, N., urednik. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze.* Macmillan, London, 1983.

——— i drugi, urednici. *Visual Theory: Painting and Interpretation.* Polity, Cambridge, 1991.

Cahn, W. *Masterpieces: Chapters on the History of an Idea.* Princeton University Press, Princeton, 1979.

Chadwick, W. *Women, Art and Society.* Thames and Hudson, London, 1990.

Freedberg, D. *The Power of Image: Studies in the History and Theory of Response.* University of Chicago Press, Chicago, 1989.

Gage, J. *Colour and Culture.* Thames and Hudson, London, 1993.

Gombrich, E.H. *Art and Illusion.* 4. izdanje. Phaidon, London 1972.

Harris, A. S., i L. Nochlin. *Women Artists.* 1550-1950. Knopf, New York, 1976.

Kemal, S., i I. Gaskell. The *Language of Art History.* Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Kleinbauer, W. E. *Modern Perspectives in Western Art History.* Preštampano izdanje iz 1971. University of Toronto Press, Toronto, 1989.

Kostof, S. A. *History of Architecture: Settings and Rituals.* 2. izdanje. Oxford University Press, Oxford, 1995.

Kris, E. *Psychoanalytic Explorations in Art.* George Allen & Unwin, London, 1953.

———, i O. Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment.* Yale University Press, New Haven i London, 1979.

Kultermann, U. *The History of Art History.* Abaris Books, New York, 1993.

Lucie-Smith, E. *Sexuality in Western Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1991.

Nochlin, L. *Women, Art and Power, and Other Essays.* Thames and Hudson, London, 1988.

Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts.* Preštampano izdanje iz 1955, Penguin, Harmondsworth, 1983.

Parker, R. i G. Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* Routledge, London, 1981.

Penny, N. *The Materials of Sculpture.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.

Podro, M. *The Critical Historians of Art.* Yale University Press, New Haven i London, 1982.

Pollock, G. *Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art.* Routledge, London, 1988.

Rees, A. L. i F. Borzello. *The New Art History.* Camden Press, London, 1986.

Roth, L. *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning.* Herbert Press, London, 1994.

Shikes, R. E. *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso.* Beacon Press, Boston, 1969, Summerson, J. *The Classical Language of Architecture.* The World of Art. Thames and Hudson, London 1980.

Tagg, J. *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field.* Macmillan, London, 1992.

Trachtenberg, M. i I.Hyman. *Architecture: From Prehistory to Post-Modernism.* Academy Editions, London, 1986.

Watkin, D. *The Rise of Architectural History.* Architectural Press, London, 1980.

Wittkower, R. i M. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists.* Weidenfeld & Nicolson, London, 1963.

Wolff, J. *The Social Production of Art.* Macmillan, London, 1981.
Wölfflin, H. *Principles of Art History.* G. Bell & Sons, London, 1932.
Wollheim, R. *Art and Its Objects.* Penguin, Harmondsworth, 1975.

PRVI DEO: STARI SVET

OPŠTE REFERENCE

Groenewegen-Frankfort, H. A. i B. Ashmole: *Art of the Ancient World.* Harry N. Abrams, New York, 1975.
Lloyd, S., H. Müller, i R. Martin. *Ancient Architecture: Egypt, Mesopotamia,* Greece. Harry N. Abrams, New York, 1974.
Van Keuren, F. *Guide to Research in Classical Art and Mythology.* American Library Association, Chicago, 1991.
Wolf, W. *The Origins of Western Art.* Weidenfeld & Nicolson, London 1972.

1. UMETNOST PREISTORIJE

Bandi, H.-G., i H. Breuil. *The Art of the Stone Age.* 2. izdanje Methuen, London, 1970.
Breuil, H. *Four Hundred Centuries of Cave Art.* Preštampano izdanje iz 1952, Hacker, New York, 1979.
Chauvet, J.-M., E.B. Deschamps i C. Hilaire. *Chauvet Cave: The Discovery of the World's Oldest Paintings.* Thames and Hudson, London, 1996.
Chippindale, C. *Stonehenge Complete.* Thames and Hudson, London, 1983.
Coe, M. *The Maya.* 5. izdanje. Thames and Hudson, London, 1993.
Gimbutas, M. *The Godesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 B.C.: Myths and Cult Images.* Preradeno izdanje Thames and Hudson, London 1992.
Graziosi, P. *Paleolithic Art.* McGraw-Hill, New York, 1960.
Leroi-Gourhan, A. *The Dawn of European Art.* Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
Mellaart, J. *Catal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia.* Thames and Hudson, London, 1967.
———. *The Neolithic of the Near East.* Thames and Hudson, London, 1975.
Powell, T.G. E. *Prehistoric Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1966.
Renfrew, C. *The Megalithic Monuments of Western Europe.* Thames and Hudson, London 1983.
Ruspoli, M. *The Cave of Lascaux.* Thames and Hudson, London, 1987.
Sandars, N. *Prehistoric Art in Europe.* 2. izdanje Penguin, Harmondsworth, 1985.
Sieveking, A. *The Cave Artists.* Thames and Hudson, London, 1979.
Twohig, E.S. *The Megalithic Art of Western Europe.* Clarendon Press, Oxford, 1981.

2. EGIPATSKA UMETNOST

Aldred, C. *Egyptian Art. World of Art.* Thames and Hudson, London, 1980.
———. *Akhenaten, King of Egypt.* Thames and Hudson, London, 1991.
———. *The Egyptians.* Preradeno izdanje Thames and Hudson, London, 1992.
Badawi, A. *A History of Egyptian Architecture.* 3 sveska. University of California Press, Berkeley, 1954-1968.
Edwards, I.E.S. *The Pyrmids of Egypt.* Preradeno izdanje, Penguin, Harmondsworth, 1991.
Lange, K. i M. Hirmer. *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting in Three Thousand Years.* 4. izdanje, Phaidon, London,1968.
Mahdy, C., urednik. *The World of the Pharaons.* Thames and Hudson, London 1990.
Mendelssohn, K. *The Riddle of the Pyramids.* Thames and Hudson, London, 1986.
Michalowski, K. *Art of Ancient Egypt.* Thames and Hudson, London, 1969.
Panofsky, E. *Tomb Sculpture.* Uvod M. Kemp. Thames and Hudson, London, 1964.
Schaefer, H. *Principles of Egyptian Art.* Clarendon Press, Oxford, 1986.
Smith, W. i W. Simpson. *The Art and Achitecture of Ancient Egypt.* Pelican History of Art. Preštampano 2. izdanje iz 1981, Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Wilkinson, R. *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture.* Thames and Hudson, London, 1992.

3. STARI BLISKI ISTOK

Akurgal, E. *Art of the Hittites.* Thames and Hudson, London, 1962.
Amiet, P. *Art of the Ancient Neart East.* Harry N. Abrams, New York, 1980.
Crawford, H. *Sumer and the Sumerians.* Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient.* Pelican History of Art. 4. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1970.
Ghirshman, R. *Iran: The Parthians and Sassanians.* Thames and Hudson, London, 1962.
———. *Persia: From the Origins to Alexander the Great.* Thames and Hudson, London, 1964.
Lloyd, S. *The Art of the Ancient Near East.* Oxford University Press, Oxford, 1963.
———. *The Archaeology of Mesopotamia: From the Old Stone Age to the Persian Conquest.* 2. izdanje Thames and Hudson, London, 1984.
Mellaart, J. *Earliest Civilizations of the Near East.* Thames and Hudson, London, 1965.
Oates, J. *Babylon.* Preradeno izdanje Thames and Hudson, London 1986.
Parrot, A. *Sumer.* Thames and Hudson, London, 196o.
———. *The Arts of Assyria.* Braziller, New York, 1961.
Porada, E. *Ancient Iran: The Art of Pre-Islamic Times.* Methuen, London, 1965.
Reade, J. *Mesopotamia.* British Museum, London, 1991.

4. EGEJSKA UMETNOST

Boardman, J. *Pre-Classical: From Crete to Archaic Greece.* Penguin, Harmondsworth, 1967.
Demargne, P. *Aegean Art: The Origins of Greek Art.* Thames and Hudson, London, 1964.
Doumas, C. *Thera: Pompeii of the Ancien Aegean.* Thames and Hudson, London 1983.
Getz-Preziosi. *Sculptors of the Cyclades.* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1987.
Graham, J. *The Palaces of Crete.* Preradeno izdanje Princeton University Press, Princeton, 1987.
Hampe, R. i E. Simon. *The Birth of Greek Art.* Thames and Hudson, London, 1981.
Higgins, R. *Minoan and Mycenaean Art.* The World of Art. 2. izdanje Thames and Hudson, London, 1981.
Hood, S. *The Minoans: Crete in the Bronze Age.* Thames and Hudson, London, 1971.
———. *The Arts in Prehistoric Greece.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1978.
Hurwit, J. *The Art and Culture of Early Gece: 1100-480 B.C.* Cornell University Press, Ithaca, 1985.
Marinatos, S. N. i H. Hirmer. *Crete and Mycenae.* Thames and Hudson, London, 1960.
Mylonas, G. *Mycenae and Mycenaean Age.* Princeton University Press, Princeton, 1966
Renfrew, C. *The Emergence of Civilization: The Cyclades and the Aegean in the Third Millenium B.C.* Methuen, London, 1972.
Taylour, W. *The Mycenaeans.* Preradeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1991.
Vermeule, E. *Greece in the Bronze Age.* University of Chicago Press, Chicago, 1972.

5. GRČKA UMETNOST

Arias, P. i M. Hirmer. *History of 1000 Years of Greek Vase Painting.* Harry N. Abrams, New York, 1963.
Beazley, J.D. Attic *Black-Figure Vase-Painters.* Preštampano izdanje iz 1965. Hacker, New York, 1978.
———. *The Development of Black-Attic Figure.* Preradeno izdanje University of California Press, Berkeley, 1968.
Berve, H., G. Gruben i M. Hirmer. *Greek Temples, Theatres and Shrines.* Thames and Hudson, London, 1963.
Boardman, J. *Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical.* Thames and Hudson, London, 1970.
———. *Athenian Black Figure Vases.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1985.
———. *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1975.
———. *Greek Sculpture: The Archaic Period.* The World of Art. Novo izdanje Thames and Hudson, London, 1985.
———. *The Parthenon and Its Sculptures.* Thames and Hudson, London, 1985.
———. *Greek Sculpture: The Classical Period.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1987.
———. *Athenian Red Figure Vases: Classical Period.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1989.
———, urednik. *The Oxford History of Classical Art.* Oxford University Press, Oxford, 1993.
———. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity.* Thames and Hudson, London, 1994.
Camp, J. *The Athenian Agora.* Thames and Hudson, London, 1992.
Carpenter, T.H. *Art and Myth in Ancient Greece.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1991.
Charbonneaux, J., R. Martin i F. Villard. *Archaic Greek Art, 62o-480 B.C.* Thames and Hudson, London, 1971.
———. *Classical Greek Art, 480-330 B.C.* Thames and Hudson, 1972.
———. *Hellenistic Art: 330-50 B.C.* Thames and Hudson, London, 1973.
Dinsmoor,W. *The Architecture of Ancient Greece.* 3. preradeno izdanje Batsford, London, 1975.
Green, P. A *Concise History of Ancient Greece.* Thames and Hudson, London, 1991.
Kraay, C. i M. Hirmer. *Greek Coins.* Thames and Hudson, London, 1966.
Lawrence, A. *Greek Architecture.* Pelican History of Art.4. Preradeno izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1983.
Moon, W, urednik. *Ancient Greek Art and Iconography.* University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
Papaioannou, K. *The Art of Greece.* Harry N. Abrams, New York, 1989.
Pedley, J. *Greek Art and Archaeology.* 2. izdanje Cassell, London, 1997.
Pollitt, J. *Art and Experience in Classical Greece.* Cambridge University Press, Cambridge, 1972.
———. *The Ancient View of Greek Art.* Yale University Press, New Haven i London, 1974.
———. *Art in the Hellenistic Age.* Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
———, urednik. *The Art of Ancient Greece.* Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
Richter, G.M.A. *The Sculpture and Sculptors of the Greeks.* 4. preradeno izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1970.
———. *A Handbook of Greek Art.* 9. izdanje Phaidon, London, 1987.
Robertson, D. *Greek and Roman Architecture.* 2. izdanje Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
Robertson, M. *History of Greek Art.* 2 sveska. Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
———. *The Art of Vase Painting in Classical Athens.* Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
Schefold, K. *Myth and Legend in Early Greek Art.* Thames and Hudson, London, 1966.
———. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art.* Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
Smith, R. *Hellenistic Sculpture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1991.

6. ETRURSKA UMETNOST

Boethius, E. *Etruscan and Early Roman Architecture.* Pelican History of Art. 2. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1978.
Brendel, O. *Etruscan Art.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven, 1995.

Pallottino, M. Etruscan Painting. Skira, Ženeva, 1952.
Richardson, E. *The Etruscans: Their Art and Civilization.* Preštampano iz 1964. uz ispravke, University of Chicago Press, Chicago, 1976.
Sprenger, M., G. Bartolini i M. Hirmer. *The Etruscans: Their History, Art and Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1983.
Steingräber, S., urednik. *Etruscan Painting: Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Paintings.* Johnson Reprint, New York, 1986.

7. RIMSKA UMETNOST

Andreae, B. *The Art of Rome.* Macmillan, London, 1978.
Bianchi-Bandinelli, R. *Rome: The Centre of Power.* Thames and Hudson, London, 1970.
———. *Rome: The Late Empire, A.D. 200-400.* Thames and Hudson, London, 1971.
Brilliant, R. Roman *Art from the Republic to Constantine.* Phaidon, London, 1974.
Jenkyns, R., urednik. *The Legacy of Rome: A New Appraisal.* Oxford University Press, Oxford, 1992.
Kent, J. i M. Himer. *Roman Coins.* Thames and Hudson, London, 1978.
Kleiner, D. *Roman Sculpture.* Yale University Press, New Haven i London,1992.
Ling R. *Roman Painting.* Cambidge University Press, Cambridge, 1991.
L'Orange, H. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire.* Princeton University Press, Princeton, 1965.
Macdonald, W. *The Architecture of the Roman Empire.*2 sveska. Prerađeno izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1982-1986.
Maiuri, A. *Roman Painting.* Skira, Ženeva, 1953.
Nash, E. *Pictorial Dictionary of Ancient Rome.* 2 sveska. Preštampano iz 1968, 2. izdanje, Thames and Hudson, London, 1968.
Pollitt, J. *The Art of Rome and Late Antiquity: Sources and Documents.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1966.
Ramage, N. i A. *The Cambridge Illustrated History of Roman Art.* Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
Scullard, H.H. *Roman Britain: Outpost of the Empire.* Thames and Hudson, London, 1979.
Strong, D.E. *Roman Art.* Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1976.
Toynbee, J. M.C. *Roman Historical Portraits.* Thames and Hudson, London, 1978.
Vitruvius, the Ten Books on Architecture. Prijevod M. H. Morgan. Preštampano izdanje iz 1914, Dover, New York, 1960.
Ward-Perkins, J.B. *Roman Imperial Architecture.* Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1981.
———. *Roman Architecture.* Faber, London 1988.
Wheeler, M. *Roman Art and Architecture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1964.

DRUGI DEO: SREDNJI VEK

OPŠTE REFERENCE

Alexander, J.J.G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Calkins, R.G. *Monuments of Medieval Art.* Phaidon, London, 1979.
———. *Illuminated Books of the Middle Ages.* Thames and Hudson, London, 1983.
Cassidy, B., urednik. *Iconography at the Crossroads.* Princeton University Press, Princeton, 1993.
Katzenellenbogen, A. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art.* Preštampano izdanje iz 1939, University of Toronto Press, Toronto, 1989.
Pächt, O. *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction.* Miller, London, 1986.
Pelikan, J. *Mary throught the Centuries: Her Place in the History of Culture.* Yale University Press, New Haven, 1996.
Schapiro, M. *Late Antique, Early Christian and Medieval Art.* Meyer Schapiro, Selected Papers, 3. Chatto and Windus, London, 1980.
Schiller, G. *Iconography of Christian Art.* 2 sveska. Lund Humphries, London, 1971-72.
Snyder, J. *Medieval Art: Painting, Sculpture, Architecture, 4th-14th Century.* Harry N. Abrams, New York, 1989.
Tasker, E. *Encyclopedia of Medieval Church Art.* Batsford, London, 1993.

1. RANOHRIŠĆANSKA I VIZANTIJSKA UMETNOST

Alexander, J. J. G. *The Decorated Letter.* Thames and Hudson, London, 1978.
Beckwith, J. *Early Christian and Byzantine Art.* Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1979.
Demus, O. *Byzantine Art and the West.* Weidenfeld & Nicolson, London, 1970.
Grabar, A. *The Beginnings of the Christian Art, 200-395.* The Arts of Mankind. Odyssey, New York, 1967.
———. *Christian Iconogaphy: A Study of Its Origins.* Routledge & Kegan Paul, London, 1969.
Kitzinger, E. *Byzantine Art in the Making.* Faber, London, 1977.
Kleinbauer, W. *Early Christian and Byzantine Architecture.* G.K.Hall, Boston, 1993.
Krautheimer, R. *Early Christian and Byzantine Architecture.* Pelican History of Art. 4. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1986.
Maguire, H. *Art and Eloquence in Byzantium.* Princeton University Press, Princeton, 1981.
Mainstone, R.J. *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church.* Thames and Hudson, London, 1988.
Mango, C. *Byzantine Architecture.* Faber, London, 1974.
———. *The Art of Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1972, University of Toronto, 1986.
Mathews, T. *The Byzantine Churches of Istanbul.* Pennsylvania State University Press, University Park. Pa., 1976.
———. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art.* Princeton University Press, Princeton, 1993.
Milburn, R . *Early Christian Art and Architecture.* University of California Press, Berkeley, 1988.
Rodley, L. *Byzantine Art and Architecture: An Introduction.* Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
Talbot Rice, D. *Art of the Byzantine Era.* The World of Art. Thames and Hudson. London, 1963.
Volbach, W. *Early Christian Art.* Thames and Hudson, London, 1961.
Weitzmann, K. *Late Antique and Early Christian Book Illumination.* Chatto and Windus, London, 1977.

2. UMETNOST RANOG SREDNJEG VEKA

Alexander, J. J. *Insular Manuscripts, Sixth to the Ninth Century.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Miller, London, 1978.
Arnold, B. *Irish Art: A Concise History.* The World of Art. Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1977.
Backhouse, J., urednik. *The Lindisfarne Gospels.* Phaidon, London, 1981.
———. *The Golden Age of Anglo-Saxon Art, 966-1066.* British Museum Press, London, 1984.
Conant, K. *Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200.* Pelican History of Art. 3. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1973.
Davis-Weyer, C. *Early Medieval Art, 300-1150: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1971, University of Toronto Press, Toronto, 1986.
Deshman, R. *Anglo-Saxon and Anglo-Scandinavian Art.* G.K. Hall, Boston, 1984.
Dodwell, C. R. *The Pictorial Arts of the West, 800-1200.* Pelican History of Art. Novo izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Henderson, G. *From Durrow to Kells: The Insular Gospel-books 650-800.* Thames and Hudson, London, 1987.
Henry, F. urednik. *Irish Art in the Early Christian Period, to 800 A.D.* Prerađeno izdanje Methuen, London, 1965.
———. *Irish Art During the Viking Invasions, 800-1020 A.D.* Methuen, London, 1967.
———. *The Book of Kells.* Preštampano izdanje iz 1974., Thames and Hudson, London, 1988.
Hubert, J, J. Porcher i W. Volbach. *Europe in the Dark Ages.* Thames and Hudson, London, 1969.
———. *Carolingian Art.* Thames and Hudson, London, 1970.
Hubert, J. *The Carolingian Renaissance.* The Arts of Mankind. Brazziler, New York, 1970.
Kitzinger, E. *Early Medieval Art in British Museum.*3. izdanje British Museum Press, London, 1983.
Lasko, P. *Ars Sacra,* 800-1200. Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1994.
Martindale, A. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance.* Thames and Hudson, London, 1972.
Mayr-Harting, M. *Ottonian Book Illumination: An Historical Study.* 2 sveska, Miller, London, 1991-93.
Meehan, B. *The Book of Kells.* Thames and Hudson, London, 1989.
Megaw, R. i V. *Celtic Art.* Thames and Hudson, London, 1989.
Mütherich, F. i J. Gaehde. *Carolingian Painting.* Chatto and Windus, London, 1977.
Nees, L. *From Justinian to Charlemagne: European Art, 567-787.* G. K. Hall, Boston, 1985.
Nordenfalk, C. *Celtic and Anglo-Saxon Painting: Book Illumination in the British Isles, 600-800.* Chatto and Windus, London, 1977.
Palol, P. de i M. Hirmer. *Early Medieval Art in Spain.* Thames and Hudson, London, 1967.
Rickert, M. *Painting in Britain: The Middle Ages.* Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1965.
Stone, L. *Sculpture in Britain: The Middle Ages.* Pelican History of Art. 2. izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1972.
Temple, E. *Anglo-Saxon Manuscripts, 900-1066.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Miller, London, 1976.
Werner, M. *Insular Art: An Annotated Bibliography.* G. K. Hall, Boston, 1984.
Wilson, D.M. *Anglo-Saxon Art: From the Seventh Century to the Norman Conquest.* Thames and Hudson, London, 1984.
———. *The Bayeux Tapestry.* Thames and Hudson, London, 1985.
———, izdavač. *The Northern World: The History and Heritage of Northern Europe A.D. 400-1100.* Thames and Hudson, London 1980.
Wormald, F. *Collected Writings, sveska 1. Studies in Medieval Art from the Sixth to the Twelfth Centuries.* Miller, London, 1984.

3. ROMANIČKA UMETNOST

Aubert, M. *Romanesque Cathedrals and Abbeys of France.* House and Maxwell, New York, 1966.
Bizzarro, T. *Romanesque Architectural Criticism: A Prehistory.* Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
Boase,T. S. R. *English Art: 1100-1216.* Oxford History of English Art. Clarendon Press, Oxford, 1953.
Braunfels, W. *Monasteries of Western Europe.* Thames and Hudson, London, 1972.
Cahn, W. *Romanesque Bible Illumination.* Cornell University Press, Ithaca, 1982.
Chapman, G. *Mosan Art.* Reference Publications in Art History. G. K. Hall, Boston, 1988.
Davies, M. *Romanesque Architecture.* G. K. Hall, Boston, 1993.
Demus, O. *Romanesque Mural Painting.* Thames and Hudson, London, 1970.
Focillon, H. *The Art of the West in the Middle Ages.* Urednik J. Bony. 2 sveska. 3. izdanje Phaidon, London, 1980.

Glass, D. *Italian Romanesque Sculpture.* Reference Publications in Art History. G. K. Hall, Boston, 1983.
Grabar, A. i C. Nordenfalk. *Romanesque Painting from the Eleventh to the Thirteenth Century: Mural Painting.* Skira, Ženeva, 1958.
Kaufmann, C. *Romanesque Manuscripts, 1066-1190.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Miller, London, 1978.
Kubach, H. E. *Romanesque Architecture.* Faber, London, 1975.
Lyman, T. W. *French Romanesque Sculpture.* Reference Publications in Art History. G. K. Hall, Boston, 1987.
Mâle, E. *Religious Art in France, the Twelfth Century: A Study of the Origins of Medieval Iconography.* Bollingen series, 90:1. Princeton University Press, Princeton, 1978.
Pächt, O. *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England.* Clarendon Press, Oxford, 1962.
Petzoid, A. *Romanesque Art.* Perspectives, 1995.
Platt, C. *The Architecture of Medieval Britain: A Social History.* Yale University Press, New Haven i London, 1990.
Schapiro, M. *Romanesque Art.* Thames and Hudson, London, 1977.
———. *The Sculpture of Moissac.* Thames and Hudson, London, 1985.
Stoddard, W. *Art and Architecture in Medieval France.* Harper & Row, New York, 1972.
Swarzenski, H. *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe.* 2. izdanje, Faber, London, 1967.

4. GOTIČKA UMETNOST

Avril, F. *Manuscript Painting at the Court of France:The Fourteenth century, 1310-1380.* Chatto and Windus, London 1978.
Blum, P. *Early Gothic Saint-Denis: Restorations and Survivals.* University of California Press, Berkeley, 1992.
Bomford, D. *Art in the Making: Italian Painting Before 1400.* Katalog izložbe, National Gallery of Art, London, 1989.
Bony, J. *The English Decorated Style: Gothic Architecture Transformed, 1250-1350.* Phaidon, London, 1979.
———. *French Gothic Architecture of theTwelfth and Thirteenth Centuries.* University of California Press, Berkeley, 1983.
Bowie, T, urednik. *The Sketchbook of Villarad de Honnecourt.* Preštampano izdanje iz 1968, Greenwood, Westport, Conn.,1982.
Branner, R. *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture.* Zwemmer, London, 1965.
Brieger, P. *English Art., 1216-1307.* Oxford History of English Art. Clarendon Press, Oxford, 1957.
Camille, M. *Gothic Art: Glorious Visions.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1997.
———. *The Gothic Idol: Ideology and Image Making in Medieval Art.* Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
Caviness, M.H. *Stained Glass Before 1540.* G.K. Hall, Boston, 1983.
Cennini, C. *The Craftsman's Handbook (Il Libro dell'Arte).* Oxford University Press, Oxford, 1932-1933.
Erlande-Brandenburg, A. *Gothic Art.* Harry N. Abrams, New York, 1989.
Favier, J. i drugi. *The World of Chartres.* Thames and Hudson, London, 1990.
Frankl, P. *Gothic Architecture.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1962.
Frisch, T. G. *Gothic Art, 1140-c.1450: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1971. University of Toronto Press, Toronto, 1987.
Grodecki, L. *Gothic Architecture.* Faber, London, 1978.
———. i C. Brisac. *Gothic Stained Glass, 1200-1300.* Thames and Hudson, London, 1985.
Jantzen, H. *High Gothic: The Classic Cathedrals of Chartres, Reims, Amiens.* Constable, London, 1962.
Krautheimer, R i T. Krautheimer-Hess. *Lorenzo Ghiberti.* 2. izdanje. Princeton University Press, Princeton, 1970.
Levey, M. *From Giotto to Cézanne: A Concise History of Painting.* The World of Art. Thames and Hudson, London. 1962.
Lord, C. *Royal French Patronage of Art in the Fourteenth Century.* G.K. Hall, Boston, 1985.
Mâle, E. *Religious Art in France, the Thirteenth Century: A Study of Medieval Iconography and Its Sources.* Urednik H. Bober, Princeton University Press, Princeton, 1984.
Martindale, A. *Gothic Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1967.
Meiss, M. *Painting in Florence and Siena After the Black Death.* Princeton University Press, Princeton, 1951.
———. *French Painting in the Time of Jean de Berry.* Phaidon, London, 1967.
———. i E. Beatson. The *„Belles Heures" of Jean , Duke of Berry.* Braziller, New York, 1974.
Morgan, N. *Early Gothic Manuscripts.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. 2 sveska. Miller, London, 1982-1988.
Panofsky, E. *Gothic Architecture and Scholasticism.* Preštampano izdanje iz 1951, New American Library, New York, 1985.
———, urednik i prevoditelj. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures.* 2. izdanje. Princeton University Press, Princeton, 1979.
Pope-Hennessy, J. *Italian Gothic Sculpture.* 3. izdanje. Phaidon, London, 1986.
Sandler, I. *Gothic Manuscripts., 1285-1385.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Miller, London, 1986.
Sauerländer, W. *Gothic Sculpture in France, 1140-1270.* Thames and Hudson, London, 1972.
Simson, O. von. *The Gothic Cathedral.* Routledge and Kegan Paul, London, 1956.
Stubblebine, J. *Assisi and the Rise of Vernacular Art.* Harper & Row, London, 1985.
Vogorelli, G. *The Complete Painting of Giotto.* Harry N. Abrams, New York, 1966.
White, J. *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop.* Thames and Hudson, London, 1979.
———. *Art and Architecture in Italy, 1250-1400.* Pelican History of Art. 3. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Williamson, P. *Gothic Sculpture, 1140-1300.* Yale University Press, New Haven, 1995.
Wilson, C. *The Gothic Cathedral.* Thames and Hudson, London, 1990.

TREĆI DEO: OD RENESANSE DO ROKOKOA

OPŠTE REFERENCE

De Winter, P. *European Decorative Arts, 1400-1600.* G. K. Hall, Boston, 1988.
Hartt, F. *History of Italian Renaissance Art.* 4. prerađeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1994.
Haskell, F. i N. Penny . *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900.* Yale University Press, New Haven i London, 1981.
Held, J. i D. Posner. *Seventeenth and Eighteenth Century: Baroque Painting, Sculpture, Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1971.
Hind, A. *History of Engraving and Etching.* Constable, London, 1923.
———. *An Introduction to a History of Woodcut.* 2. sveska. Constable, London, 1935.
Ivins, W. M., Jr. *How Prints Look: An Illustrated Guide.* Murray, London, 1987.
Landau, D. i P. Parshall. *The Renaissance Print.* Yale University Press, New Haven i London, 1994.
Martin, J. R. *Baroque.* Penguin, Harmondsworth, 1989.
Millon, H. *Baroque and Rococo Architecture.* Prentice Hall International, London, 1961.
Norberg-Schulz, C. *Baroque Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1971.
———. *Late Baroque and Rococo Architecture.* Faber, London, 1980.
Snyder, J. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts, from 1350-1575.* Harry N. Abrams, New York, 1985.
Wiebenson, D., urednik. *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux.* 2. izdanje. University of Chicago Press, Chicago, 1983.
Wittkower, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism.* 4. izdanje. Academy Editions, London, 1988.

1. RANA RENESANSA U ITALIJI

Alberti, L.B. *On Painting.* Prevod C. Grayson, uvod i beleške M. Kemp. Penguin, Harmondsworth, 1991.
———. *On the Art of Building, in Ten Books.* Prevod J. Rykwert i drugi. MIT Press, Cambridge, Mass., 1991.
Ames-Lewis, F. *Drawing in the Early Renaissance Italy.* Yale University Press, New Haven i London, 1981.
Battisti, E. *Filippo Brunelleschi: The Complete Work.* Thames and Hudson, London, 1981.
Baxandall, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* 2. izdanje. Oxford University Press, Oxford, 1988.
Blunt, A. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600.* Preštampano izdanje iz 1940. Oxford University Press, Oxford, 1983.
Borsook, E. *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto.* 2. izdanje. Clarendon Press, Oxford, 1980.
Campbell, L. *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries.* Yale University Press, New Haven i London, 1990.
Chambers, D. S. kompilacija i prevod. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance.* Macmillan, London, 1970.
Chastel, A. *The Age of Humanism: Europe, 1480-1530.* Thames and Hudson, London, 1963.
———. *Studios and Styles of the Italian Renaissance, 1460-1500.* Thames and Hudson, London, 1966.
Dunkelman, M. *Central Italian Painting, 1400-1465.* G.K. Hall, Boston, 1986.
Edgerton, S. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective.* Harper & Row, London, 1976.
Gilbert, C. E. *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.,1980.
Goldthwaite, R. A. *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600.* John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
Gombrich, E. H. *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance.* Phaidon, London, 1966.
———. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance.* 3. izdanje, Phaidon, London, 1972.
———. *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance.* Phaidon, London, 1976.
Hale, J. R. A *Concise Encyclopaedia of the Italian Renaissance.* Thames and Hudson, London, 1983.
Heydenreich, L. i W. Lotz. *Architecture in Italy, 1400-1600.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1974.
Humfreys, P. i M. Kemp, urednici. *The Altarpiece in the Renaissance.* Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
Huse, N. i W. Wolters. *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture and Painting, 1460-1590.* University of Chicago Press, Chicago, 1990.
Janson, H. W. *The Sculpture of Donatello.* 2. sveska. Princeton University Press, Princeton, 1957.
Joannides, P. *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue.* Phaidon, London, 1993.
Jones, R. i N. Penny. *Raphael.* Yale University Press, New Haven i London, 1983.
Karpinsky, B. *Italian Printmaking, Fifteenth and Sixteenth Centuries.* G. K. Hall, Boston, 1987.
Kempers, B. Painting, *Power and Patronage: The Rise of the Professional Artists in the Italian Renaissance.* Penguin, Harmondsworth, 1992.
Lavin, M. A. *Piero della Francesca.* Thames and Hudson, London, 1992.
Lightbown, R. *Sandro Botticelli.* 2. sveska. Thames and Hudson, London, 1989.
Martineau, J., urednik. *Andrea Mantegna.* Thames and Hudson, London, 1992.
Murray, P. *The Architecture of the Italian Renaissance.* The World of Art. Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1986.
———, i L. *The Art of the Renaissance.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1963.

Olson, R.J. M. *Italian Renaissance Sculpture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1992.
Panofsky, E. *Renaissance and Renascences in Western Art.* Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1960.
———. *Perspective as Symbolic Form.* Zone Books, New York, 1991.
Pope-Hennessy, J. *The Portrait in the Renaissance.* Phaidon, London, 1966.
———. *Donatello.* Abbeville, New York, 1993.
Rosenberg, C. *Fifteenth-Century North Italian Painting and Drawing.* G. K. Hall, Boston, 1986.
Seymour, C. *Sculpture in Italy, 1400-1500.* Pelican History of Art. Yale University Press. New Haven i London, 1966.
Steer, J. *Venetian Painting: A Concise History.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1970.
Turner, A.R. *The Vision of Landscape in Renaissance Italy.* Princeton University Press, Princeton, 1974.
Vasari, G. *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects.* Prevod G. du C. De Vere. 2. sveska. Everyman's Library, Knopf, New York, 1996.
Wilk, S. *Fifteenth-Century Central Italian Sculpture.* G.K. Hall, Boston, 1986.

2. VISOKA RENESANSA U ITALIJI

Ackerman, J. i J. Newman. *The Architecture of Michelangelo.* 2. izdanje. Penguin, Harmondsworth, 1986.
Argan, C. G. i B. Contardi. *Michelangelo: Architect.* Thames and Hudson, London, 1993.
Baldini, U. *The Complete Sculpture of Michelangelo.* Thames and Hudson, London, 1982.
Bruschi, A. *Bramante.* Thames and Hudson, London, 1977.
Clark, K. *Leonardo da Vinci.* Uz ispravke i predgovor M. Kempa. Viking, London, 1988.
Cole, A. *Virtue and Magnificence: Art of the Italian Renaissance Courts.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1995.
De Tolnay, C. *Michelangelo.* 4. sveska. 2. izdanje. Princeton University Press, Princeton, 1969-1971.
Fortini Brown, P. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past.* Yale University Press, New Haven, 1997.
Freedberg, S. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence.* 2. sveska. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1961.
———. *Painting in Italy, 1500-1600.* Pelican History of Art. 3. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Hartt, F. *Michelangelo.* Thames and Hudson, London, 1965.
Hibbard, H. *Michelangelo.* 2. izdanje. Penguin, Harmonsworth, 1985.
Kemp, M. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man.* Dent, London, 1981.
———, urednik. *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings.* Yale University Press, New Haven i London, 1989.
Klein, R. i H. Zerner. *Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1966, Northwestern University Press, Evanston, Ill, 1989.
Murray, L. *The High Renaissance and Mannerism: Italy, The North and Spain, 1500-1600.* The World of Art. Preradeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1978.
———. *Michelangelo: His Life, Works and Times.* Thames and Hudson, London, 1984.
Panofsky, E. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance.* Harper & Row, London, 1972.
Partridge, L. *The Art of Renaissance Rome.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1997.
Pope-Hennessy, J. *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture.* 3. sveska, 3. izdanje. Phaidon, London, 1985.
Rosand, D. *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto.* Yale University Press, New Haven i London, 1982.
Wittkower, R. *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance.* Thames and Hudson, London, 1978.
Wölfflin, H. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance.* Preštampano izdanje iz 1952, Phaidon, London, 1980.

3. MANIRIZAM I OSTALA STRUJANJA

Ackerman, J. *Palladio.* 2. izdanje Penguin, Harmondsworth, 1977.
Cellini, B. *The Life of Benvenuto Cellini.* Urednik J. Pope-Hennessy, 3. izdanje Phaidon, London, 1960.
Friedlaender, W. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting.* Preštampano izdanje iz 1957. Columbia University Press, New York, 1990.
Gould, C. H. M. *The Painting of Correggio.* Faber, London, 1976.
Kaufmann, T. Da Costa. *Art and Architecture in Central Europe, 1550-1620.* Reference Publications in Art History, G. K. Hall, Boston, 1988.
Mann, R. El *Greco and his Patrons: Three Major Projects.* Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
Rearick, W.R. *The Art of Paolo Veronese, 1528-1588.* Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
Shearman, J. *Mannerism.* Penguin, Harmondsworth, 1967.
Smyth, C.H. *Mannerism and Maniera.* 2. izdanje IRSA, Beč, 1992.
Tavernor, R. *Palladio and Palladianism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1991.
Valcanover, F. i T. Pignatti. *Tintoretto.* Thames and Hudson, London, 1985.

4. POZNOGOTIČKO SLIKARSTVO, SKULPTURA I GRAFIČKA UMETNOST

Blum, S. *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage.* University of California Press, Berkeley, 1969.
Bussagli, M. *Bosch.* Thames and Hudson, London, 1967.
Davies, M. *Rogier Van Der Weyden: An Essay with a Critical Catalogue of Painting.* Phaidon, London, 1972.
Dhanens, E. *Hubert and Jan van Eyck.* Alpine Fine Arts Collection, New York, 1980.
Eichenberg, F. *The Art of the Print: Masterpieces, History and Techniques.* Thames and Hudson, London, 1976.
Friedländer, M. *Early Netherlandish Painting.* 14 svezaka Praeger, New York, 1967-1973.
———. *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting.* 4. izdanje, Phaidon, London, 1981.
Frinta, M.S. *The Genius of Robert Campin.* Studies in Art, 1. Mouton, Haag.
Gibson, W. *Hieronymus Bosch.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1973.
Harbison, C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context.* Perspective, Harry N. Abrams, New York, 1997.
Meiss, M. *French Painting in the Time of Jean de Berry.* Thames and Hudson, London, 1967.
Mellinkoff, R. *Outcast: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages.* University of California Press, Berkeley, 1993.
Muller, T. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400-1500.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1966.
Panofsky, E. *Early Netherlandish Painting.* 2. sveska. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958.
Scott, K. *Later Gothic Manuscripts, 1395-1495.* Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. 2. sveska. Miller, London, u štampi.

5. RENESANSA NA SEVERU

Baxandall, M. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany.* Yale University Press, New Haven i London, 1980.
Benesch, O. *The Art of the Renaissance in Northern Europe.* Preradeno izdanje, Phaidon, London, 1965.
Ganz, P. *The Painting of Hans Holbein the Younger.* Phaidon, London, 1956.
Gibson, W. S. *Bruegel.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1977.
Harbison, C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in It's Historical Context.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1995.
Hitchcock,H.-R. *German Renaissance Architecture.* Princeton University Press, Princeton, 1981.
Hutchison, J. C. *Albrecht Dürer: A Biography.* Princeton University Press, Princeton, 1990.
Koerner, J. *Thee Moments of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* University of Chicago Press, Chicago, 1993.
Lane, B. *Flemish Painting Outside Bruges, 1400-1500.* G.K. Hall, Boston, 1986.
Melion, W. *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck.* University of Chicago Press, Chicago, 1991.
Mundy, E. *Painting in Bruges, 1470-1550.* G. K. Hall, Boston, 1985.
Osten, G. von der, i H. Vey. *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500-1600.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1969.
Panofsky, E. *The Life and Art of Albrecht Dürer.* 4. izdanje. Princeton University Press, Princeton, 1971.
Parshall, L. i P. *Art and the Reformation.* G. K. Hall, Boston, 1986.
Pevsner, N. i M. Meier. *Grünewald.* Thames and Hudson, London, 1985.
Stechow, W. *Northern Renaissance Art, 1400-1600: Sources and Documents.* Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1966.
———. *Pieter Bruegel, the Elder.* Thames and Hudson, London 1970.
Summerson, J. *The Classical Language of Architecture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1980.
———. *Architecture of Eighteenth Century.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1985.
Van Mander, K. *Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters.* Urednik H. Miedema. 6 svezaka. U pripremi.
Wood, C. *Albrecht Altdorfer and Origins of Landscape.* University of Chicago Press, Chicago, 1993.

6. BAROK U ITALIJI I ŠPANIJI

Blunt, A. *Borromini.* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979.
Brown, J. *Velázquez: Painter and Courtier.* Yale University Press, New Haven i London, 12986.
———. *Francisco de Zurbaran.* Harry N. Abrams, New York, 1991.
———. *The Golden Age of Painting in Spain.* Yale University Press, New Haven i Lodon, 1991.
Engass, R. i J. Brown. *Italy and Spain, 1600-1750: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1970, North-Western University Press, Evanston, Ill., 1992.
Freedberg, S. *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting.* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983.
Haskell, F. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque.* Chatto and Windus, London, 1963.
Hibbard, H. *Bernini.* Penguin, Harmondsworth, 1974.
———. *Caravaggio.* Thames and Hudson, London, 1983.
Kubler, G i M. Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions,1500-1800.* Pelican History of Art. Penguin, Harmondsworth, 1959.
Levey, M. *Gimabattista Tiepolo: His Life and Art.* Yale University Press, New Haven i London, 1986.
Posner, D. *Annibale Carracci.* 2. sveska. Phaidon, London, 1971.
Smith, G. *Architectural Diplomacy: Rome and Paris in the Late Baroque.* MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.
Varriano, J. *Italian Baroque and Rococo Architecture.* Oxford University Press, Oxford, 1986.
Waterhouse, E. *Italian Baroque Painting.* Phaidon, London, 1969.
Wittkower, R. *Art and Architecture in Italy, 1600-1750.* Pelican History of Art. 3. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1980.
———. *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque.* 3. izdanje. Phaidon, London, 1981.

7. BAROK U FLANDRIJI I HOLANDIJI

Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.* J. Murray, London, 1983.
Baard, H. *Frans Hals.* Thames and Hudson, London, 1981.

Blankert, A. *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings.* Phaidon, London, 1978.
Brown, C. *Van Dyck Drawings.* Thames and Hudson, London, 1991.
Bruyn, J. i drugi. *A Corpus of Rembrandt Paintings.* 3. sveska (dosad). Nijhoff, Haag, 1982.
Gerson, H. i E. Ter Kuile. *Art and Architecture in Belgium, 1600-1800.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1960.
Haak, B. *Rembrandt Drawings.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1976.
———. *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century.* Thames and Hudson, London, 1984.
Rembrandt: The Master and his Workshop. Urednik S. Salvesen. 2. sveska. Katalog izložbe. Yale University Press, New Haven i London, 1991.
Rosenberg, J., S. Slive i E. Ter Kuile. *Dutch Art and Architecture,1600-1800.* Pelican History of Art. 3. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1997.
Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches.* Collins, London, 1987.
Slive, S. *Dutch Painting, 1600-1800.* Pelican History of Art. Yale University Press, 1995.
———. *Frans Hals.* 3 sveska. Phaidon, London, 1970-1974.
Stechow, W. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century.* 3. izdanje. Phaidon, London, 1981.
Strauss, W.L. i drugi. *The Rembrandt Documents.* Abaris, New York, 1979.
Sutton, P. *The Age of Rubens.* Katalog izložbe. Museum of Fine Arts, Boston, 1993.
Walford, F. *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape.* Yale University Press, New Haven i London, 1992.
Westermann, M. A *Wordly Art: The Dutch Republic 1585-1718.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1996.
Wheelock, A.K. i drugi. *Van Dyck Painting.* Thames and Hudson, London, 1991.
———. *Johannes Vermeer.* Katalog izložbe. Yale University Press, New Haven, 1995.
White, C. *Rembrandt.* The World of Art. Thames and Hudson, 1984.
———. *Peter Paul Rubens.* Yale University Press, New Haven i London, 1987.

8. BAROK U FRANCUSKOJ I ENGLESKOJ

Blunt, A. *Nicolas Poussin.* 2. sveska. Phaidon, London, 1967.
———. *Art and Architecture in France, 1500-1700.* Pelican History of Art. 4. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1981.
Downes, K. *The Architecture of Wren.* Prerađeno izdanje. Redhedge, Reading, 1988.
Friedlaender, W.F. *Nocolas Poussin: A New Approach.* Thames and Hudson, London, 1966.
Garreau, M. *Charles Le Brun: First Painter to King Louis XIV.* Harry N. Abrams, New York, 1992.
Liechtenstein, J. *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age.* University of California Press, Berkeley, 1993.
Mérot, A. *French Painting in the Seventeenth Century.* Yale University Press, New Haven, 1995.
———. *Nicolas Poussin.* Thames and Hudson, London, 1990.
Summerson, J. *Architecture in Britain, 1530-1830.* Pelican History of Art. 6. Prerađeno izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1977.
Waterhouse, E.K. *Painting in Britain, 1530-1790.* Pelican History of Art. 4. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1978.
Whinney, M. *English Art, 1625-1714.* Oxford History of English Art. Clarendon Press, Oxford, 1957.

9. ROKOKO

Baillio, J. *Elisabeth Louise Vigée Le Brun, 1755-1842.* Katalog izložbe. Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1982.
Brunel, G. *Boucher.* Flammarion, Pariz, 1986.
Brusatin, M. i drugi. *The Baroque in Central Europe: Places, Architecture and Art.* Marsilio, Venecija, 1992.
Conisbee, P. *Painting in Eighteenth-Century France.* Phaidon, London, 1981.
———. *Chardin.* Phaidon, London, 1985.
Cormack, M. *The Painting of Thomas Gainsborough.* Cambridge University Press, Cambridge, 1991
Gaunt, W. *The Great Century of British Painting: Hogarth to Turner.* 2. izdanje. Phaidon, London, 1978.
Levey, M. *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting.* The World of Art. Preštampano izdanje iz 1967. Thames and Hudson, London, 1985.
———. *Painting and Sculpture in France, 1700-1789.* Pelican History of Art. Novo izdanje Yale University Press, New York i London, 1993.
Links, J. *Canaletto.* Phaidon, London, 1982.
Massengale, J. M. *Fragonard.* Thames and Hudson, London, 1993.
Paulson, R. *Hogarth: His Life, Art and Times.* 2. sveska. Yale University Press, New Haven i London, 1971.
Penny, N. urednik. *Reynolds.* Katalog izložbe. Weidenfeld & Nicolson, London, 1986.
Pointer, M. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Posner, D. *Antoine Watteau.* Weidenfeld & Nicolson, London, 1984.

ČETVRTI DEO: MODERNI SVET

OPŠTE REFERENCE

Arnason, H.H. *History of Modern Art.* 4. prerađeno i prošireno izdanje. Thames and Hudson, London, 1989.
Baigell, M. A Concise *History of American Painting and Sculpture.* Harper & Row, London, 1984.
Barasch, M. *Modern Theories of Art.* 1. sveska, *From Winckelmann to Baudelaire.* New York University Press, New York, 1990.
Battcock, G. i R. Nickas, urednici. *The Art of Performance: A Critical Anthology.* Dutton, New York, 1984.
Benevolo, L. *History of Modern Architecture.* MIT Press, Cambridge, Mass., 1971.
Boime, A. *A Social History of Modern Art.* 2. sveska (planirano je 5 svezaka). University of Chicago Press, Chicago, 1987.
Campbell, M. i drugi. *Harlem Renaissance: Art of Black America.* Harry N. Abrams, New York, 1987.
Castelman, R. *Prints of the Twentieth Century: A Hostory.* Prerađeno i prošireno izdanje. The World of Art. Thames and Hudson, London, 1988.
Chipp, H., urednik. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics.* University of California Press, Berkeley, 1968.
Crary, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* MIT Press, Cambridge, Mass.,1990.
Crook, J. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post Modern.* Murray, London, 1987.
Crow, T. *Modern Art in the Common Culture.* Yale University Press, New Haven, 1996.
Documents of Modern Art. 14 svezaka. Wittenborn, New York, 1944-1961.
The Documents of Twentieth-Century Art. G. K. Hall, Boston. Dole pojedinačno popisani.
Driskell, D. *Two Centuries of Black American Art.* Katalog izložbe. Knopf, New York, 1976.
Eisenman, S. i drugi. *Nineteenth Century Art.* Thames and Hudson, London 1994.
Eitner, L. *An Outline of Nineteenth-Century European Painting: From David through Cézanne.* 2. sveska. Harper & Row, New York, 1986.
Frampton, K. *Modern Architecture: A Critical History.* 3. prerađeno i prošireno izdanje. Thames and Hudson, 1992
Frascina, F., urednik. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology.* Harper and Row, London, 1982.
———. *Pollock and After: The Critical Debate.* Harper and Row, London, 1985.
———, i J. Harris, urednici. *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts.* Phaidon, London, 1992.
Gablik, S. *Has Modernism Failed?* Thames and Hudson, London, 1984.
———. *The Reenchantment of Art.* Thames and Hudson, London, 1992.
Gernsheim, H. i A. *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era.* Thames and Hudson, London, 1969.
Goldberg, R. *Performance Art.* Prerađeno i prošireno izdanje The World of Art. Thames and Hudson, London, 1988.
Goldberg, V., urednik. *Photography in Print.* Simon & Schuster, New York, 1981.
Goldwater, R. Primitivism *in Modern Art.* Prošireno izdanje Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.
Hamilton, G.H. *Nineteenth and Twentieth Century Art: Painting, Sculpture, Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1970.
Harrison, C. i P. Wood, urednici. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell, Oxford, 1992.
Hertz, R., urednik. *Theories of Contemporary Art.* Prentice-Hall, London, 1985.
Hitchcock, H.R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Pelican History of Art.* 2. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1971.
Hunter, S. i J. Jacobus. *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1992.
Janson, H.W. *Nineteenth-Century Sculpture.* Thames and Hudson, London, 1985.
———, i R. Rosenblum. *Art of the Nineteenth Century.* Thames and Hudson, London, 1984.
Jeffrey, I. *Photography: A Concise History.* The World Of Art. Thames and Hudson, London, 1981.
Joachimides, C. i drugi. *American Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture, 1913-1933.* Katalog izložbe. Prestel, München, 1993.
Johnson, W. *Nineteenth-Century Photography: An Annotated Bibliography, 1839-1879.* G. K. Hall, Boston, 1990.
Kaplan, P. i S. Manso, urednici. *Major European Art Movements, 1900–1945: A Critical Anthology.* Dutton, New York, 1977.
Licht, F. *Sculpture, Nineteenth and Twentieth Century.* New York Graphic Society, Greenwich, 1967.
Lucie-Smith, E. *American Realism.* Thames and Hudson, London, 1994.
McShine, K. *An International Survey of Recent Painting and Sculpture.* Katalog izložbe. Museum of Modern Art, New York, 1984.
Newhall, B. *The History of Photography from 1839 to the Present Day.* 5. Prerađeno izdanje, Thames and Hudson, London, 1982.
Nochlin, L. *The Politics of Vision.* Thames and Hudson, London, 1991.
Norman, G. *Nineteenth-Century Painters and Painting: A Dictionary.* Thames and Hudson, London, 1977.
Osborne, H., urednik. *The Oxford Companion to Twenteeth-Century Art.* Oxford University Press, Oxford, 1981.
Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art. Phaidon, London, 1973.
Pingeot, A. i drugi. *Sculpture: The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries.* Rizzoli, New York, 1986.
Renton, A. *Technique Anglaise: Current Trends in British Art.* Thames and Hudson, London, 1991.
Rose, B. *American Art Since 1900.* Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1975.
Rosen, C. i H. Zerner. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art.* Faber, London, 1984.
Rosenblum, N. *A World History of Photography.* Popravljeno izdanje Abbeville, New York, 1989.
Roth, L. *A Concise History of American Architecture.* Harper & Row, London, 1980.
Schapiro, M. *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries.* Chatto & Windus, London, 1978.
Scharf, A. *Art and Photography.* Prerađeno izdanje Penguin, Harmondsworth, 1974.
Scully, V. *Modern Architecture.* Prentice-Hall International, London, 1974.
Selz, P. *Art in Our Times: A Pictorial History, 1890-1980.* Thames and Hudson, London, 1981.

Stangos, N., urednik. *Concepts of Modern Art.* The World of Art. Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1981.

Tafuri, M. *Modern Architecture.* 2. sveska. Rizzoli, New York, 1986.

Taylor, J. *The Fine Arts in America.* University of Chicago Press, Chicago, 1979.

———, urednik. *Nineteenth-Century Theories of Art.* University of California Press, Berkeley, 1991.

Tomkins, C. *Post to Neo: The Art World of the 1980s.* Holt, New York, 1988.

Walker, J. *Glossary of Art: Architecture and Design Since 1945.* 3. izdanje Library Association Publishing, London, 1991.

Weaver, M. *The Art of Photography, 1839-1989.* Katalog izložbe, Yale University Press, New Haven i London, 1989.

Weintraub, L. *Art at the Edge and Over.* Art Insights, Litchfield, Connecticut, 1997.

Weiss, J. *The Popular Culture of Modern Art.* Yale University Press, New Haven, 1994.

West, S., urednik. *The Bulfinch Guide to Art History.* Little, Brown, Boston, 1996.

Wilmerding, J. *American Art.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1976.

Witzling, M., urednik. *Voicing our Visions: Writings by Women Artists.* The Women's Press, London, 1992.

Wood, P. i drugi. *Modernism in Dispute: Art Since the Forties.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.

1. NEOKLASICIZAM I ROMANTIZAM

Boime, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century.* Novo izdanje Yale University Press, New Haven i London, 1986.

Braham, A. *The Architecture of the French Enlightenment.* Thames and Hudson, Londom, 1980. Bryson, N. *Word and Image: French Painting in the Ancien Régime.* Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

———. *Tradition and Desire: From David to Delacroix.* Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Crow, T. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris.* Yale University Press, New Haven i London, 1985.

Dixon, R. i S. Muthesius. *Victorian Architecture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1978.

Eitner, L.E. A. *Géricault: His Life and Work.* Orbis Publishing, London, 1982.

———. *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850: Sources and Documents.* Preštampano izdanje iz 1970, Harper & Row, New York, 1989.

Friedlaender, W. *From David to Delacroix.* Preštampano izdanje iz 1952, Schocken Books, New York, 1968.

Gaunt, W. *The Restless Century: Painting in Britain, 1800-1900.* Phaidon, London, 1972.

Gernsheim, H. *The Rise of Photography 1850-1880: The Age of Collodion.* The History of Photography, sveska II. Thames and Hudson, London, 1989.

Goncourt, E. i J. de. *French Eighteenth-Century Painters.* 2. izdanje. Phaidon, London, 1981.

Gudid, J. *Goya.* Thames and Hudson, London, 1990.

Herrmann, L. *British Landscape Painting of the Eighteenth Century.* Faber, London, 1973.

Honour, H. *Neoclassicism.* Preštampano izdanje iz 1968, Penguin, London, 1991.

———. *Romanticism.* Allen Lane, London, 1979.

Johnson, L. *The Painting of Eugene Delacroix.* 4. sveska. Clarendon Press, Oxford, 1981-86.

Licht, F. *Canova.* Abbeville, New York, 1983.

———. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art.* Harper & Row, New York, 1983.

Mainardi, P. *Art and Politics of the Second Empire.* Yale University Press, New Haven i London, 1987.

———. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic.* Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Maison, K.E. *Honoré Daumier: Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings.* 2. sveska. Thames and Hudson, London, 1968.

Middleton, R. i D. Watkin. *Neoclassical and Nineteenth-Century Architecture.* Faber, London, 1980.

Miles, E.G., urednik. *The Portrait in Eighteenth-Century America.* University of Delaware Press, Newark, 1993.

Nanteuil, L.de. *David.* Thames and Hudson, London, 1987.

Novotny, F. *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880.* Pelican History of Art. Yale University Press, New Haven i London, 1971.

Pelles, G. *Art, Artists and Society: Origins of Modern Dilemma: Painting in England and France, 1750-1850.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1963.

Raine, K. William Blake. The World of Art. Thames and Hudson, London, 1970.

Reynolds, G. *Turner.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1985.

Rosenblum, R. *Transformation in Late Eighteenth Century Art.* Princeton University Press, Princeton, 1967.

———. *Ingres.* Thames and Hudson, London, 1990.

Rosenthal, M. *Constable.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1987.

Saisselin, R.G. *The Enlightenment Against the Baroque: Economics and Aestethics in the Eighteenth Century.* University of California Press, Berkeley, 1992.

Solkin, D. *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.

Tomlinson, J. *Goya in the Twilight of Enlightenment.* Yale University Press, New Haven i London, 1992.

Vaughan, W. *Romanticism and Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1994.

——— i drugi. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990.* Thames and Hudson, London, 1994.

Watkin, D. i T. Mellinghoff. *German Architecture and the Classical Ideal.* Thames and Hudson, London, 1987.

Wilton, A. *J.M.W. Turner: His Life and Art.* Rizzoli, New York, 1979.

———. *Turner in his Time.* Thames and Hudson, London, 1987.

2. REALIZAM I IMPRESIONIZAM

Adams, S. *The World of the Impressionists.* Thames and Hudson, London, 1989.

Adler, K. i T. Garb. *Manet.* Phaidon, London, 1986.

Adriani, G. *Degas: Pastels, Oil Sketches and Drawings.* Thames and Hudson, London, 1985.

Broude, N. *Impressionism: A Feminist Reading.* Rizzoli, New York, 1991.

Clark, T.J. *The Absolute Buorgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851.* Thames and Hudson, London, 1977.

———. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* Thames and Hudson, London, 1985.

Denvir, B. *The Impressionists at First Hand.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1987.

———. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1990.

———. *The Chronicle of Impressionism.* Thames and Hudson, London, 1993.

Fried, M. *Courbet's Realism.* University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Goodrich, L. *Thomas Eakins.* 2 sveska. Katalog izložbe Harvard University Press, Cambridge, Mass.,1982.

Hamilton, G.H. *Manet and His Critics.* Preštampano izdanje iz 1954, Yale University Press, New Haven i London, 1986.

Herbert, R. *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society.* Yale University Press, New Haven i London, 1988.

Higonnet, A. *Berthe Morisot.* Collins, London, 1990.

Hilton, T. *The Pre-Raphaelites.* The World of Art. Preštampano izdanje iz 1970, Thames and Hudson, London, 1985.

House, J. *Monet: Nature into Art.* Yale University Press, New Haven i London, 1986.

Jenkyns, R. *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance.* HarperCollins, London, 1991.

Kendall, R. i G. Pollock, urednici. *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision.* Pandora, London, 1992.

Lipton, E. *Looking into Degas.* University of California Press, Berkeley, 1986.

Miller, D., urednik. *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.

Needham, G. *Nineteenth-Century Realist Art.* Harper & Row, New York, 1988.

Nochlin, L. *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1966.

———. *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904: Sources and Documents.* Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1976.

Novak, B. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism and the American Experience.* Harper & Row, London, 1979.

———. *Nature and Culture: American Landscape Painting, 1825-1875.* Thames and Hudson, London, 1980.

Pach, W. *Renoir.* Thames and Hudson, London, 1975.

Pollock, G. *Mary Cassatt.* Harper & Row, New York, 1980.

Pool, P. *Impressionism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1967

Rewald, J. *The History of Impressionism.* 4. Prerađeno izdanje, Thames and Hudson, London, 1973.

———. *Studies in Impressionism.* Thames and Hudson, London, 1986.

Spate, V. *The Colour of Time: Claude Monet.* Thames and Hudson, London, 1992.

Treuherz, J. *Victorian Painting.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1993.

Tucker, P. *Monet at Argenteuil.* Yale University Press, New Haven i London, 1981.

———. *Monet in the '90s.* Katalog izložbe Yale University Press, New Haven i London, 1989.

Walther, I., urednik. *Impressionist Art, 1860-1920.* 2 sveska. Uskoro.

Weisberg, G. *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse in European Art, 1860-1905.* Thames and Hudson, London, 1992.

Wilmerding, J. *Winslow Homer.* Praeger, New York i London, 1972.

Wood, C. *The Pre-Raphaelites.* Weidenfeld & Nicolson, London, 1981.

3. POSTIMPRESIONIZAM, SIMBOLIZAM I AR NUVO

Broude, N. *Georges Seurat.* Rizzoli, New York, 1992.

Cachin, F., I. Cahn i drugi. *Cézanne.* Katalog izložbe. Harry N. Abrams, New York, 1995.

Courthion, P. *Seurat.* Thames and Hudson, London, 1989.

Denvir, T. *Toulouse-Lautrec.* The Worl of Art. Thames and Hudson, London, 1991.

———. *Post-Impressionism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1992.

Duncan, A. *Art Nouveau.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1994.

Goldwater, R. *Symbolism.* Allen Lane, London, 1979.

———. *Gaugin.* Thames and Hudson, London, 1985.

Hamilton, G.H. *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940.* Pelican History of Art. 6. izdanje. Yale University Press, New Haven i London, 1993.

Hammacher, A.M. i R. *Van Gogh.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1992.

Jaworska, W. *Gaugin and the Pont-Aven School.* Thames and Hudson, London, 1972.

McQuillan, M. *Van Gogh.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1989.

Messer, T.M. *Munch.* Thames and Hudson, London, 1987.

Rewald, J. *Post-Impressionism.* 3. prerađeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1978.

———. *Paul Cézanne: The Watercolours, A Catalogue Raisonné.* Thames and Hudson, London, 1984.

———. *Studies in Post-Impressionism.* Thames and Hudson, London, 1986.

Roskill, M. *Van Gogh, Gaugin and the Impressionist Circle.* Thames and Hudson, London, 1970.

Russell, J. *Seurat.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1965.

Schapiro, M. *Van Gogh.* Thames and Hudson, London, 1988.

———— . *Paul Cézanne.* Sažeto izdanje. Thames and Hudson, London, 1988.
Shiff, R. *Cézanne and the End of Impressionism.* University of Chicago Press, Chicago, 1984.
Silverman, D. *Art Nuoveau in Fin-de-Siecle France.* University of California Press, Berkeley, 1989.
Thomson, B. *Gaugin.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1987.
Varnedoe, K. *Vienna 1900: Art, Architecture and Design.* Katalog izložbe. Museum of Modern Art, New York, 1986.
Verdi, R. *Cézanne.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1992.
Whitford, F. *Klimt.* The World of Art. Thames and Hudson, 1990.

4. SLIKARSTVO DVADESETOG VEKA

Ades, D. *Dada and Surrealism Reviewed.* Arts Council of Great Britain, 1978.
———— . *Dali.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1982.
Anfam, D. *Abstract Expressionism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1990.
Ashton, D. *American Art Since 1945.* Oxford University Press, New York, 1982.
Baker, K. *Minimalism.* Abbeville, New York, 1989.
Battcock, G., kompilirao. *Minimal Art: A Critical Anthology.* Studio Vista, London, 1969.
———— . kompilirao. *Idea Art: A Critical Anthology.* Novo izdanje. Dutton, New York, 1973.
Bowness, A . *Modern European Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1986.
Brown, M. *The Story of the Armory Show.* Preradeno izdanje Abbeville, New York, 1988.
Celant, G. *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary.* Rizzoli, New York, 1988.
Chadwick, W. *Women Artists and the Surrealist Movement.* Thames and Hudson, London, 1991.
Crane, D. *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985.* University of Chicago Press, Chicago, 1987.
Crow, T. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent.* Perspectives. Harry N. Abrams, New York, 1996.
Daix, P. *Picasso: The Cubist Years 1907-1916.* Thames and Hudson, London, 1979.
———— . *Picasso: Life and Art.* Thames and Hudson, London, 1993.
Dube, W-D. *The Expressionists.* Thames and Hudson, London, 1972.
Duchamp, M. *Marcel Duchamp, Notes.* Prevod P. Matisse. The Documents of Twentieth-Century Art. Centre Georges Pompidou, Pariz, 1980.
Elderfield, J. *Kurt Schwitters.* Thames and Hudson, London, 1985.
———— . *Henri Matisse: A Retrospective.* Thames and Hudson, London, 1992.
Fer, B. i drugi. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Flam, J. *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918.* Thames and Hudson, London, 1986.
Fry, E.F. *Cubism.* The World of Art, Thames and Hudson, London, 1966.
Gablik,S. *Magritte.* The World of Art. Preradeno izdanje Thames and Hudson, London, 1985.
Glimcher, A. i M. *The Sketchbooks of Picasso.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1986.
Goldin, J. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914.* 3. izdanje. Faber, London, 1988.
———— . *Vision of the Modern.* Thames and Hudson, London, 1994.
Goldwater, R. *Primitivism in Modern Art.* Prošireno izdanje Belknap Press, Cambridge, Mass., 1986.
Gowing, L. *Matisse.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1979.
Graham-Dixon, A. *Howard Hodgkin.* Thames and Hudson, London, 1994.
Gray, C. *The Russian Experiment in Art, 1863-1922.* The World of Art. Preradeno izdanje Thames and Hudson, London, 1986.
Green, C. *Cubism and Its Enemies.* Yale University Press, New Haven i London, 1987.
Greenberg, C. *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism.* Urednik J. O'Brian. 4. sveska. University of Chicago Press, Chicago, 1986-93.
Grohmann, W. *Paul Klee: Drawings.* Thames and Hudson, London, 1967.
Guilbaut, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art.* University of Chicago Press, Chicago, 1983.
———— , urednik. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964.* MIT Press, Cambridge, Mass., 1990.
Guse, E.-G. *Rodin: Drawings and Watercolours.* Thames and Hudson, London, 1985.
Herbert, J. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics.* Yale University Press, New Haven i London, 1992.
Hilton, T. *Picasso.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1976.
Hughes, R. *The Shock of the New.* Thames and Hudson, London, 1991.
———— . *Frank Auerbach.* Thames and Hudson, London, 1992.
Hulten, P., urednik. *Futurism & Futurisms.* Thames and Hudson, London, 1992.
Kandinsky, W. *Kandinsky, Complete Writings on Art.* Urednici K.C. Lindsay i P. Vergo. Faber, London, 1982.
Krauss, R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* MIT Press, Cambridge, Mass., 1986.
Kuspit, D. *The Cult of the Avant-Garde Artists.* Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
Landau. E.G. *Jackson Pollock.* Thames and Hudson, London, 1989.
Langer, C. *Feminist Art Criticism.* G.K. Hall, Boston, 1993.
Leggio, J i S. Weiley, urednici. *American Art of the 1960s.* Studies in Modern Art, 1. Museum of Modern Art, New York, 1991.
Leiris, M. *Francis Bacon.* Thames and Hudson, London, 1988.
Leja, M. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s.* Yale University Press, New Haven i London, 1993.
Lippard, L.R. *Pop Art.* The Worl of Art. Thames and Hudson, London, 1967.
———— , urednik. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art.* Dutton, New York, 1976.
Livingstone, M. *Pop Art: A Continuing History.* Thames and Hudson, London, 1990.
Lodder, C. *Russian Constructivism.* Yale University Press, New Haven i London, 1983.
Martin, M. *Futurist Art and Theory, 1909-1915.* Clarendon Press, Oxford, 1968.
Meisel, L.K. *Photorealism.* Harry N. Abrams, New York, 1980.
Melville, R. *Henry Moore: Sculpture and Drawings, 1921-1969.* Thames and Hudson, London, 1971.
Messinger, L. *Georgia O'Keeffe.* Thames and Hudson, London, 1989.
Miró, J. *Joan Miró: Selected Writings and Interviews.* Urednik M. Rowell. Thames and Hudson, London, 1986.
Mitchell, W.J.T. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era.* MIT Press, Cambridge, Mass., 1992.
Mondrian, P. *The New Art, the New Life: The Complete Writings.* Urednici i prevodioci H. Holtzmann i M. James. Thames and Hudson, London, 1986.
Moszynska, A. *Abstract Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1990.
Motherwell, R., urednik. *The Dada Poets and Painters: An Anthology.* 2. izdanje Harvard Uniersity Press, Cambrige, Mass., 1989.
————. *Collected Writings.* Urednik Stephanie Terenzio. Oxford University Press, New York, 1992.
Moure G. *Marcel Duchamp.* Thames and Hudson, London, 1988.
Muller, J.-E. *Fauvism.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1967.
Oliveira, N. de, N. Oxley i M. Petry. *Installation Art.* Thames and Hudson, London, 1994.
Pincus-Witten, R. *Postminimalism into Maximalism: American Art 1966-86.* UMI, Ann Arbor, 1987.
Polcari, A. *Abstract Expressionism and the Modern Experience.* Cambrige University Press, Cambridge, 1991.
Popper, F. *Art of the Electronic Age.* Thames and Hudson, London, 1993.
Rhodes, C. *Primitivism and Modern Art.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1994.
Richter, F. *Dada: Art and Anti-Art.* Thames and Hudson, London, 1966.
Rosenblum, M. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rhotko.* Thames and Hudson, London, 1975.
———— . *Cubism and Twentieth Century Art.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1976.
Rosenthal, M. *Jasper Johns: Work Since 1974.* Thames and Hudson, London, 1988.
Roskill, M. *Klee, Kandinsky and the Thought of Their Time: A Critical Perspective.* University of Illinois Press, Urbana, 1992.
Ross, C. *Abstrac Expressionism: Creators and Critics: An Anthology.* Harry N. Abrams, New York, 1990.
Rubin, W. *Dada and Surrealist Art.* Thames and Hudson, London, 1970.
————. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism.* Katalog izložbe. Museum of Modern Art, New York, 1989.
Russell, J. *The Meanings of Modern Art.* Preradeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1992.
———— . *Francis Bacon.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1993.
Sandler, I. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism.* Harper & Row, London, 1977.
———— . *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties.* Harper & Row, London, 1978.
Schmalenbach, W. *Léger.* Thames and Hudson, London, 1991.
Spies, W. *Vasarely.* Thames and Hudson, London, 1971.
Tashjian, D. *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950.* Thames and Hudson, London, 1994.
Tisdall, C. i A. Bozzolla. *Futurism.* Thames and Hudson, London, 1978.
Sylvester, D. *Magritte.* Thames and Hudson, London, 1992.
Varnedoe, K. *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern.* Thames and Hudson, London, 1990.
———— and A. Gopnik. *High and Low: Modern Art and Popular Culture.* Novo izdanje Museum of Modern Art, New York, 1993.
Waldman, D. *Mark Rhotko 1903-1970.* Thames and Hudson, London, 1978.
———— . *Willem de Kooning.* Thames and Hudson, London, 1988.
Washton, R.-C., urednik. *German Expressionism.* The Documents of Twentieth-Century Art . G.K. Hall, Boston, 1993.
Werner, A. *Soutine.* Thames and Hudson, London, 1991.
Wheeler, D. *Art Since Mid-Century.* Thames and Hudson, London, 1991.
Whitford, F. *Egon Schiele.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1981.
———— . *Expressionist Portraits.* Thames and Hudson, London, 1987.

5. SKULPTURA DVADESETOG VEKA

Bach, G., T. Bach i A. Temkin. *Constantin Brancusi.* Katalog izložbe MIT Press, Cambridge, 1995.
Beardsley, J. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Ladscape.* Abbeville, New York, 1989.
Beaumont, M. i drugi. *Sculpture Today.* St. Martin's, New York, 1987.
Elsen, A. *Origins of Modern Sculpture.* Phaidon, London, 1974.
Hammacher, A.M. *Barbara Hepworth.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1987.
Krauss, R. *Passages in Modern Sculpture.* Thames and Hudson, London, 1977.
Kultermann, U. *The New Sculpture.* Thames and Hudson, London, 1968.
Lucie-Smith, E. *Sculpture Since 1945.* Phaidon, London, 1987.

Melville, R. *Henry Moore: Sculpture and Drawings, 1921-1969.* Thames and Hudson, London, 1971.

Read, H. *Modern Sculpture: A Concise History.* The World of Art. Preštampano izdanje iz 1964. Thames and Hudson, London, 1987.

Selz, J. *Modern Sculpture: Origins and Evolution.* Braziller, New York, 1963.

Senie, H. *Contemporary Public Sculpture.* Oxford University Press, New York, 1992.

Tisdall, S. *Joseph Beuys.* Prerađeno izdanje. Thames and Hudson, London, 1987.

Trier, E. *Form and Space: The Sculpture of the Twentieth Century.* Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1968.

Tucker, W. *The Language of Sculpture.* Preštampano izdanje iz 1974. Thames and Hudson, London, 1985.

Waldman, D. *Collage, Assemblage and the Found Object.* Harrry N. Abrams, New York, 1992.

Zhadova, L.A. *Tatlin.* Thames and Hudson, London, 1989.

6. ARHITEKTURA DVADESETOG VEKA

Bayer, H. i drugi, urednici. *Bauhaus, 1919-1928.* Preštampano izdanje iz 1938, Secker and Warburg, 1975.

Bayer, P. *Art Deco Architecture.* Thames and Hudson, London, 1992.

Blaser, W. *Mies van der Rohe.* The World of Art. Prerađeno izdanje Thames and Hudson, London, 1972.

Brooks Pfeiffer, B. i D. Larkin, urednici. *Frank Lloyd Wright: The Masterworks.* Thames and Hudson, London, 1993.

Collins, G.R. *Antonio Gaudi.* The Masters of World Architecture. Mayflower, London, 1960.

Davies, C. *High Tech Architecture.* Thames and Hudson, London, 1989.

Fitch, J. *American Building: The Historical Forces that Shaped It.* 2 sveska. 2. izdanje. Houghton Mifflin, Boston, 1966-72.

Handlin, D.P. *American Architecture.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1985.

Hitchcock, H.R. *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941.* Elek Books, London, 1958.

———. i P. Johnson. *The International Style.* 2. izdanje Norton, New York, 1966.

Jencks, C. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture.* Allen Lane, London, 1973.

Johnson, P. *Mies van der Rohe.* 3. Prerađeno izdanje. New York Graphic Society, Greenwich, 1978.

Kallir, J. *Viennese Design and Wiener Werkstätte.* Thames and Hudson, London, 1986.

Kostof, S. *The City Shaped.* Thames and Hudson, London, 1991.

———. *The City Assembled.* Thames and Hudson, London, 1992.

Kultermann, U. *Architecture in the Twentieth Century.* Van Nostrand Reinhold, New York, 1993.

Lacy, B. *100 Contemporary Architects.* Thames and Hudson, London, 1991.

Lampugnani, M.V., urednik. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Architecture.* The World of Art. Prerađeno izdanje. Thames and Hudson, London 1986.

Lane, B. *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945.* Novo izdanje Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1985.

Le Corbusier. *Towards a New Architecture.* Dover, New York, 1986.

Ockman, J., urednik. *Architecture Culture, 1943-1968.* Rizzoli, New York, 1993.

Overy, P. *De Stijl.* The World of Art. Thames and Hudson, 1991.

Pehnt, W. *Expressionist Architecture.* Thames and Hudson, London, 1973.

Pevsner, N. *The Sources of Modern Architecture and Design.* Thames and Hudson, London, 1968.

Rogers, R. *Architecture: A Modern View.* Thames and Hudson, London, 1991.

Rosenberg, E. i R. Cork. *Architect's Choise: Art in Architecture in Great Britain since 1945.* Thames and Hudson, London, 1992.

Russell, J. *Art Nouveau Architecture.* Academy Editions, London, 1979.

Sharp, D. *Modern Architecture and Expressionism.* Longmans, London, 1966.

Sudjic, D. *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling.* Thames and Hudson, London, 1986.

Thackara, J., urednik. *Design after Modernism.* Thames and Hudson, London, 1988.

Tzonis, A. i L. Lefaivre i drugi. *Architecture in Europe since 1968.* Thames and Hudson, London, 1992.

Whitford, F. *Bauhaus.* The World of Art. Thames and Hudson, London, 1984.

Wright, F.L. *Frank Lloyd Wright, Collected Writings.* 2 sveska, Rizzoli, New York, 1992.

7. FOTOGRAFIJA DVADESETOG VEKA

Ades, D. *Photomontage.* The World of Art. Prerađeno i prošireno izdanje. Thames and Hudson, London, 1986.

Ansel Adams: Images, 1923-1974. Predgovor W. Stegner. New York Graphic Society, Boston, 1974.

August Sander: Photographs of an Epoch, 1904-1959. Aperture, Millerton, N.Y., 1980.

Bernard, B. *The Sunday Times Book of Photodiscovery: A Century of Extraordinary Images 1840-1940.* Thames and Hudson, London, 1980.

Burgin, V., urednik. *Thinking Photography.* Communications and Culture. Macmillan Education, Houndsmills, 1990.

Callahan, S., urednik. *The Photographs of Margaret Bourke-White.* New York Graphic Society, Boston, 1972.

Coke, V.D. *The Painter and the Photograph.* Prerađeno izdanje University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.

Dorothea Lange: Photographs of a Lifetime. Phaidon, London, 1982.

Ducrot, N., urednik. *André Kertész: Sixty Years of Photography, 1912-1972.* Thames and Hudson, London, 1972.

Frizot, M. *Photomontage.* Thames and Hudson, London, 1990.

Gidal, T. *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933.* Collier, New York,1972.

Green, J. *American Photograpy: A Critical History, 1945 to the Present.* Harry N. Abrams, New York, 1984.

Greenough, S. i J. Hamilton. *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings.* National Gallery of Art; Washington, D.C., 1983.

Haus, A. *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms.* Thames and Hudson, London, 1980.

Henri Cartier-Bresson: Photographer. Predgovor Y. Bonnefoy, Thames and Hudson, London, 1992.

Jeffrey, I., urednik. *Bill Brandt: Photographs 1928-1983.* Thames and Hudson, London, 1993.

Krauss, R. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism.* Centre Georges Pompidou, Pariz, 1985.

Longwell, D. *Steichen: The Master Prints, 1895-1914.* Thames and Hudson, London, 1978.

Maddow, E. *Edward Weston: Fifty Years.* Aperture, Millerton, N.Y., 1973.

Mrzona, D. i R. Fricke. *Bauhaus Photography.* MIT Press, Cambrige, Mass., 1987.

Naef, W. *Fifty Pioneers of Modern Photography.* Viking Press, New York, 1978.

Petruck, P. i drugi. *The Camera Viewed: Writings of Twentieth-Century Photography.* 2. sveska. Dutton, New York, 1979.

Phillips, C., urednik. *Photography in the Modern Era.* Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.

Sontag, S. *On Photography. Allen Lane, London, 1978.*

Szarkowski, J. i M. Hambourg. *The Work of Atget.* 4. sveska. Thames and Hudson, London, 1981-84.

———. *Photography Until Now.* Thames and Hudson, London, 1990.

Walsh, G. i drugi. *Contemporary Photographers.* St. Martin's Press, New York, 1983.

Westerbeck, C. i J. Mayerowitz. *Bystander.* Thames and Hudson, London, 1994.

8. POSTMODERNIZAM

Barthes, R. *The Pleasure of the Text.* Blackwell, Oxford, 1990.

Brunette, P. i D. Wills, urednici. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture.* Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Derrida, J. *Writing and Difference.* Routledge, London, 1978.

Eco, U. *A Theory of Semiotics.* Indiana University Press, Bloomington, 1976.

Foster, H, urednik. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Pluto, London, 1983.

Jameson, F. *The Prison House of Language.* Princeton, University Press, Princeton, 1972.

Jencks, C. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture.* Rizzoli, New York, 1987.

———. *What is Post-Modernism?* 2. prerađeno i prošireno izdanje. Academy Editions, London, 1987.

———. *Architecture Today.* Academy Editios , London, 1988.

Norris, C. i J. Benjamin. *What is Deconstruction?* Academy Editions, London, 1988.

Papadakes, A. i drugi, urednici. *Deconstruction: The Omnibus Volume.* Rizzoli, New York, 1989

Portoghesi, P. *Postmodern: The Architecture of the Post-Industrial Society.* Rizzoli, New York, 1983.

Risatti, H, urednik. *Postmodern Perspectives.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1990.

Tafuri, M. *Contemporary Architecture.* Harry N. Abrams, New York, 1977.

Thackara, J, urednik. *Design After Modernism.* Thames and Hudson, London, 1988.

Wallis, D, urednik. *Art After Modernism: Rethinking Representation.* Documentary Sources in Contemporary Art, 1. Godine, Boston, 1984.

POJMOVNIK

ABAKUS. Kamena ploča iznad klasičnog KAPITELA, neposredno ispod ARHITRAVA (162, 164).
AKADEMIJA. Mesto gde se uči; reč dolazi od grčkog naziva za park u blizini Atine gde su Platon, a kasnije i platonisti, držali filozofske rasprave od V veka p. n. e. do VI veka naše ere. Prva akademija likovnih umetnosti bila je Crtačka akademija koju je 1563. osnovao Đorđo Vazari u Firenci. Sledile su Kraljevska umetnička akademija, osnovana 1648. u Parizu i Kraljevska umetnička akademija, osnovana 1768. u Londonu. Njihov cilj je bio gajenje umetnosti poučavanjem, izložbama, raspravama i novčanim prilozima.
AKANTUS. 1) Mediteranska biljka bodljikavih ili nazubljenih listova. 2) Arhitektonski ukras sličan lišću te biljke koji se koristio na VENCIMA, FRIZEVIMA i korintskim KAPITELIMA (162, 174, 407).
AKRILNO (vezivo). Plastično vezivo za pigmente, rastvorljivo u vodi. Razvilo se oko 1960. (1086).
AKROTERIJA. Relativno mali ukrasni element kojim završava ZABAT, vrh kule i dr. (403).
AKVAREL. Slika, obično na papiru, izvedena pigmentom rastvorenim u vodi (699, 1065).
AKVATINTA. Grafika izrađena kao bakrorez, s tim što su podloga i neke površine prekrivene rastvorom asfalta, smole ili soli koje posle zagrevanja daju ploči zrnastu površinu, a završnoj grafici bogate sive tonove (849). Jetkane linije izvode se na ploči obično posle nanošenja akvatinte.
AKVEDUKT. Latinski naziv za vodovod. 1) Veštački kanal ili korito za dovod vode iz udaljenih izvora. 2) Nadzemna konstrukcija kojom prolazi vodovod preko dolina, premošćuje reke i sl. (243).
ALLA PRIMA. Slikarska tehnika u kojoj se pigmenti nanose u jednom sloju, bez podslikavanja ili s vrlo malo podslikavanja.
ALTERNATIVNI SISTEM. Sistem razvijen u romaničkoj trobrodnoj bazilici. Omogućuje primeren oslonac za srednji brod s krstastim svodom kojem su polja dvostruke dužine od polja bočnih brodova. Stubovi ARKADE glavnog broda naizmenično su jednake visine; teži, kompozitni, stubovi podupiru svodove glavnog broda na koje deluje POTISAK, dok manji, obično kružnog preseka, stubovi nose svodove bočnih brodova (388 i 394).
AMFITEATAR. „Dvostruki teatar". Zgrada, obično ovalne osnove, s redovima stepenasto povišenih sedišta i prilaznim hodnicima oko središnjeg prostora za priredbe (180 i 244).
AMFORA. Velika grčka posuda za čuvanje tečnosti, ovalnog oblika koji se sužava prema osnovi; dve drške se pružaju uz vrat od grla do proširenja (140 i 143).
ANDAHTSBILD. Nemački izraz za sliku religijske namene. Slika ili skulptura namenjeni privatnoj molitvi; najpre se pojavila u severnoj Evropi (479).
ANGAŽOVANI ELEMENT. 1) Polustub, PILASTER ili slični arhitektonski element koji štrči iz zida i nosi GREDU ili LUK, koji su na drugom kraju poduprti slobodnostojećim stubom, npr. na kraju ARKADE (302). 2) Jedan od većega broja pilastera na zidu iza KOLONADE (257) koji je „odgovor" na stubove (RESPOND franc., engl.), ali ima ukrasni značaj. 3) Jedno od vitkih stabala STUBA sačinjenog od SNOPOVA srednjovekovne crkve koji kao da nosi težinu SVODA (392 i 438).
ANTA. Produženi bočni zidovi grčkog hrama, slični PILASTRIMA. Za hramove koji imaju stubove na glavnom pročelju između anta kaže se da su „in antis" (163).
APSIDA. 1) Polukružna ili višeugaona niša na jednom ili oba kraja rimske BAZILIKE (254). 2) U hrišćanskoj crkvi obično se nalazi na istočnom kraju glavnog broda, iza POPREČNOG BRODA i HORA (667 i 811). Nekad je smeštena i na kraju krakova transepta.
ARHITEKTONSKI UKRAS. U arhitekturi svaka duga uska ukrasna traka naglašeno profilisana koja ispada iz površine konstrukcije unoseći raznolikost efektom stvorenim kontrastom svetlosti i senke (157 i 270).
ARHITRAV. Najniži element arhitravnog sklopa, tj. kamena greda koja se neposredno oslanja na stubove (162).
ARHIVOLTA. Oblikovana traka koja uokviruje LUK portala ili niz takvih traka koje uokviruju LUNETU, često ukrašena i skulpturama (403).
ARIJANSTVO. Ranohrišćanska religija koja potiče od Arija, aleksandrijskog sveštenika iz IV veka. Kasnije je proglašen jeretikom a arijanstvo zabranjeno.
ARKADE. Niz LUKOVA koje podupiru stubovi (299). Kad su priljubljene uza zid, formiraju slepe arkade (399).
ATRIJUM. 1) Središnji deo rimske kuće (255) ili njeno otvoreno prilazno dvorište. 2) Otvoreno dvorište ispred crkve, ponekad uokvireno KOLONADAMA ili ARKADAMA (298 i 393).
AUTOHROM. Fotografija u boji koju je 1903. pronašao Luj Limijer koristeći staklenu ploču sa zrncima skroba u tri boje koji stvaraju filter; emulzija srebro-bromida (1199).

BAKROPIS. 1) GRAFIKA izvedena premazivanjem bakrene ploče smolom otpornom na kiselinu i crtanjem kroz tu osnovu, s tim da se metal ogoli oštrim orudem zvanim STILUS. Ploča se uroni u tečnost koja nagriza crte; zatim se zagreva da se ukloni smola i konačno prelije mastilom i otiskuje na papir (778). 2) Sama tehnika se zove ecovanje.
BALDAHIN. U graditeljstvu: „krov" iznad statue ili svetog predmeta (468 i 740).
BALUSTRADA. 1) Ograda koja se oslanja na kratke stubove, balustre (617). 2) Svaki niski parapet (196 i 430).
BAPTISTERIJUM (KRSTIONICA). Zgrada ili deo crkve, često kružne ili osmougaone osnove, namenjen krštenju (399). Sadrži kamenu ili metalnu posudu s vodom za obred (411).
BAZA. 1) Najniži deo STUBA ispod samog STABLA (162 i 177). 2) Najniži deo zida, KUPOLE ili zgrade, a ponekad i skulpture ili slike (vidi PREDELA).
BAZILIKA. 1) U arhitekturi starog Rima: velika izdužena zgrada koja je služila kao sudnica i mesto javnog okupljanja, a obično se sastojala od GLAVNOG BRODA, BOČNIH BRODOVA i jedne ili više APSIDA (254). 2) U hrišćanskoj arhitekturi: crkva longitudinalnog plana koja se razvila iz rimske bazilike, a sastoji se od glavnog broda, apside i 2-4 bočna broda, nekad i NARTEKSA (543). 3) Jedna od sedam glavnih rimskih crkava (Sv. Petar, Sv. Pavle izvan zidina, Sv. Jovan Lateranski itd.) ili neka druga crkva koja uživa iste verske povlastice.
BLOK IZDANJE. Knjige, često religiozne, iz XV veka koje sadrže DRVOREZE u kojima su slika i tekst urezani u isti blok, drvenu ploču (uporedi sa slikom 693).
BOČNI BROD. Prolaz za vernike koji ide paralelno s GLAVNIM BRODOM rimske ili hrišćanske BAZILIKE, odvojen od nje ARKADAMA ili KOLONADOM (254 i 298). Obično je po jedan sa svake strane glavnog broda (trobrodna bazilika) ili po dva – spoljašnji i unutrašnji (petobrodna).
BOČNI POTISAK. Bočni pritisak koji potiče od težina LUKA, SVODA I KUPOLE, a kojem se treba suprotstaviti u tački najjačeg delovanja – bilo masom zida bilo nekom vrstom NOSAČA.

CAMPOSANTO. Italijanska reč za „posvećeno polje". Groblje uz crkvu, često ograđeno.
CELA. 1) Glavna ograđena prostorija antičkog hrama u kojoj je smeštena skulptura božanstva (163). Zove se i NAOS. 2) Čitav hram, za razliku od spoljnjih delova.
CIRE PERDU – POSTUPAK. Postupak IZLIVANJA skulptura pomoću voska koji nestaje. Metod u kojem se original skulpture oblikuje u vosku ili oblaže voskom, a zatim prekriva glinom. Kad se zagrevanjem vosak istopi, kalup koji ostane puni se rastopljenim metalom (često bronzom) ili tečnim gipsom.
CIZELIRANJE. 1) Tehnika ukrašavanja metalne površine raznim alatkama. 2) Postupak završnih radova na bronzanom odlivu.
CRKVA CENTRALNOG PLANA. 1) Crkva koja ima četiri kraka iste dužine. UKRSNICA je često prekrivena KUPOLOM (572-574). Zove se i crkva osnove grčkog krsta. 2) Crkva kružne ili poligonalne osnove (318 i 602).

CRTEŽ. 1) Umetničko delo izvedeno olovkom, perom, tušem, ugljem i dr., često na papiru (986). 2) Slično delo u tušu ili gvašu i sl. izvedeno četkicom, zvano i „crtež četkicom". 3) Delo koje objedinjuje te i druge tehnike. Crtež može biti veliki ili mali, na brzinu napravljena skica ili razrađeno delo. Crtež je i: registrovanje nečeg viđenog (597); studija za neko drugo likovno delo (590, 872; vidi takođe ULJANE SKICE; SINOPIJE); ilustracija povezana s tekstom (599); tehničko pomoćno sredstvo.

ČETVOROLIST. Ukrasni element sastavljen od četiri odsečka koji se zrakasto šire iz zajedničkog središta (474 i 492).

DAGEROTIPIJA. Prvobitno fotografija na posrebrenom bakrenom limu koji je obrađen gasovitim jodom kako bi na njenoj površini nastao srebrojodid; posle ekspozicije (izlaganja svetlu) razvija se pomoću žive. Postupak je otkrio L. J. M. Dager i objavio 1839, modifikovan je i ubrzan kad su dagerotipije (nazvane po njemu) postale omiljene.

DASKA. 1) Drvena površina za slikanje, obično TEMPEROM, prethodno pripremljena slojem gipsa. Za velike OLTARSKE SLIKE treba spojiti dve daske ili više dasaka (690). 2) U poslednje vreme ušle su u upotrebu ploče od lesonita i drugih složenih materijala (1093).

DEAMBULATORIJUM. Prekriveno šetalište. 1) U BAZILICI polukružni prolaz oko APSIDE (423). 2) U crkvi CENTRALNOG PLANA prstenast prolaz oko središnjeg broda (318). 3) U KLAUSTRU šetalište sa stubovima ili svodovima oko otvorenog dvorišta.

DENTILJ. Niz malih četvrtastih zuba koji se upotrebljava za ukrašavanje klasičnog venca.

DIPILONSKA VAZA. Grčka pogrebna vaza s rupama u dnu kroz koje su se žrtve livanice izlivale mrtvima (139). Nazvana po groblju blizu Atine, gde su pronađeni takvi primerci.

DIPTIH. 1) Prvobitno dvokrilna ploča za pisanje. 2) Dve izrezbarene ploče od slonovače ili nekoliko slika na DASCI, obično spojenih šarkama.

DOLMEN. Konstrukcija napravljena od dva uspravna kamena ili više njih s horizontalnim kamenom na vrhu; smatra se da je reč o preistorijskom nadgrobnom spomeniku (45).

DOMUS. Latinski naziv za kuću. Rimska porodična kuća sa sobama smeštenim oko jednog ili dva dvorišta; prvo je ATRIJUM koji se koristio za primanje gostiju i vođenje poslova; drugo dvorište, obično s vrtom, okruženo PERISTILOM i KOLONADOM, namenjeno je samoj porodici (255).

DONATOR. Zaštitnik ili naručilac po čijem se nalogu izvodi umetničko delo; i sam darodavac može biti prikazan na delu (671 i 687).

DONŽON KULA. 1) Unutrašnja, čvrsta konstrukcija ili središnji toranj srednjovekovnog dvorca; ponekad je služila za stanovanje, ali i za odbranu. Zvala se i „glavna kula". 2) Utvrđeni srednjovekovni dvorac.

DOVRATNIK. Vertikalna strana otvora vrata. U romaničkim i gotičkim crkvama dovratnici i doprozornici često se izvijaju ka spoljašnjoj strani, čime ostavljaju širi prostor za skulpturalne ukrase (466 i 467).

DROLERIJE. Francuska reč za šale, ludosti. Upotrebljava se u opisu razigranih životinja i malih figura na marginama rukopisa poznog srednjeg veka (516), a ponekad i u DRVOREZIMA na nameštaju.

DRVO SAZNANJA. Drvo u rajskom vrtu s kojeg su Adam i Eva pojeli zabranjeno voće i tako izgubili prvobitnu nevinost.

DRVO ŽIVOTA. Drvo u rajskom vrtu čije je voće davalo večni život; u srednjovekovnoj umetnosti često se koristilo kao simbol Hrista.

DRVOREZ. Grafika izvedena rezbarenjem crteža na drvenom bloku u smeru vlakna nanošenjem tuša na izdignutu površinu i otiskivanjem na papir (694, 700, 966).

DVORANSKA CRKVA, bazilika u kojoj su GLAVNI BROD I BOČNI BRODOVI iste visine. Taj tip crkve razvilo je romaničko graditeljstvo, a posebno je čest u nemačkim gotičkim crkvama (nemački HALLENKIRCHE). (385 i 454).

EHINUS. U dorskom ili toskanskom redu: okrugli jastučasti element na vrhu STABLA ISPOD ABAKUSA (162 i 165).

ENKAUSTIKA. Tehnika slikanja pigmentima u rastopljenom vosku (293).

ENTABLATURA. 1) U klasičnom stilskom REDU čitava konstrukcija iznad stuba; obično uključuje ARHITRAV, FRIZ I VENAC (162, 164). 2) Ista konstrukcija u bilo kojoj zgradi klasičnog stila (855).

ENTAZIS. Zadebljanje STABLA STUBA (165 i 169).

FASADA. Glavno pročelje zgrade.

FORUM. U starom Rimu glavni trg koji je bio središte pravne i poslovne delatnosti i mesto javnih sastajanja (242).

FOTOGRAFIJA. Relativno trajna ili „fiksirana" forma slike načinjena pomoću svetlosti koja prolazi kroz sočivo aparata i deluje na materije osetljive na svetlost.

FOTOGRAM. Fotografija načinjena bez fotografskog aparata, koja se dobija kad se predmet stavi na papir premazan slojem osetljivim na svetlost i izloži svetlosnom izvoru (1220).

FOTOMONTAŽA. Fotografija na kojoj se čitave fotografije ili delovi raznih fotografija spajaju kako bi nastala nova slika (1219). Tu tehniku je često primenjivala grupa Dada dvadesetih godina XX veka.

FRESKA. Od italijanske reči fresco – „svež". 1) Prava freska je slikarska tehnika na vlažnom malteru s pigmentima boje rastvorenim u vodi ili kreču, tako da se boja upije u malter i postaje deo samog zida (505). 2) Zidna slika izvedena u toj tehnici.

FRIZ. 1) Kontinuirana traka na kojoj se mogu aplicirati slikane ili skulpturalne predstave – reljefi (157 i 267). 2) Na klasičnoj zgradi deo ENTABLATURE između ARHITRAVA i VENCA. Dorski friz sastoji se naizmenično od TRIGLIFA I METOPA, pri čemu su metope često ukrašene visokim reljefima (169). Jonski friz obično je ukrašen kontinuiranim RELJEFOM (162).

GALERIJA. Drugi spratni prostor smešten iznad BOČNOG BRODA crkve, a ispod zida s prozorima (427 i 443) ili u crkvi s četvorodelnim zidom, ispod TRIFORIJUMA, a iznad ARKADA GLAVNOG BRODA koje podupiru s otvorene strane.

GESO. Glatka smesa samlevene krede ili gipsa i lepka koja se koristi kao osnova za SLIKE IZVEDENE TEMPEROM i za uljane slike na DRVETU.

GLAVNA KROVNA KONSTRUKCIJA. Drveni ili metalni nosač krova trougaonog preseka koji se ponekad vidi iznutra (299, 457), a ponekad je zatvoren tavanicom (374, 398).

GLAVNI BROD. 1) Središnji brod rimske BAZILIKE, za razliku od BOČNIH BRODOVA (254). 2) Isti deo hrišćanske bazilike koji se proteže od ulaza do APSIDE ili POPREČNOG BRODA.

GLAZURA. 1) Tanak sloj prozirne uljane boje lazura koji se nanosi na obojenu površinu ili njene delove kako bi se promenio ton. 2) Staklasta obloga koja se nanosi na keramiku pre nego što se ispeče, kao zaštitni sloj a često i kao ukras.

GRAFIKA. Slika ili crtež reprodukovan obično na papiru, često u mnogo primeraka, pomoću pripremljene drvene, metalne ili kamene ploče ili fotografije. Vidi AKVATINTA, GRAVIRA, BAKROREZ, LITOGRAFIJA, FOTOGRAFIJA, DRVOREZ.

GRAVIRA. 1) Način ukrašavanja metalnih površina ili dragog kamenja urezivanjem crteža u njihovu površinu. 2) GRAFIKA izvedena urezivanjem crteža u metalnu ploču (obično bakarnu) zašiljenom čeličnom alatkom (burin). Hrapava ivica koja nastane na obe strane urezane crte ukloni se; tuš se sipa u udubljenja s presekom u obliku slova V, s tim da se obriše s površine; ploča, prekrivena vlažnim listom papira, provlači se kroz tešku presu (694). Slika na papiru obrnuta je od slike na ploči (824 i 825). Ako se umesto burina koristi tanka čelična igla, onda je reč o tehnici „suva igla", koja se odlikuje mekšim linijama (695). 3) Te tehnike se nazivaju graviranje i suva igla.

GRUDOBRAN BEDEMA. Parapet koji se sastoji od naizmenično zidanih i praznih prostora (poput zubaca) kojima je primarna namena bila odbrambena, a kasnije su služili kao ukras (464).

GVAŠ. Tanak sloj prozirne boje ili tuša koji se koristi u AKVARELIMA i crtežima izvedenim četkicom, a povremeno i na ULJANIM SLIKAMA.

HIJEROGLIF. Slika lika, životinje ili predmeta koja predstavlja reč, slog ili zvuk. Te simbole (slikovno pismo) nalazimo na egipatskim spomenicima i u egipatskim spisima (71).

HODOČASNIČKI HOR. Celina u romaničkoj crkvi koja se sastoji od APSIDE, DEAMBULATORIJUMA I VENCA KAPELA (381 i 424).

HOR. U crkvenoj arhitekturi kvadratni ili pravougaoni prostor između APSIDE i GLAVNOG BRODA ili POPREČNOG BRODA (424). Namenjen je

za sveštenike i pevački hor, a obično je povišen za nekoliko stepenika, odvojen ogradom ili horskom pregradom. Vidi HODOČASNIČKI HOR.

HORSKA PREGRADA. Pregrada, često ukrašena skulpturama, koja odvaja HOR crkve od GLAVNOG BRODA ili POPREČNOG BRODA (336 i 476). U pravoslavnoj crkvi na njoj se nalaze ikone, pa se zove ikonostas (334).

HUMANISTIČKE NAUKE. Tradicionalno se smatra da potiču od Platona, a uključivale su intelektualne discipline prikladne ili čak nužne za potpuno obrazovanje: gramatiku, retoriku, logiku, aritmetiku, geometriju, muziku i astronomiju. U srednjem veku i renesansi često su alegorijski prikazivane na slikama, gravirama i skulpturama (466).

IKONA. Od grčke reči za sliku. SLIKA NA DRVETU Hrista, Bogorodice, nekog sveca, posebno se poštuje u pravoslavnoj crkvi (347).

ILUZIONIZAM. U likovnom smislu korišćenje slikarskih i drugih sredstava kako bi se oko navelo na zapažanje neke posebne nepostojeće stvarnosti. Može se primeniti u arhitekturi (749), skulpturi (753 i 754) i u slikarstvu (286 i 291).

IMPASTO. Italijanska reč koja označava boju, obično uljanu, kad se nanosi vrlo gusto (759 i 978).

INSULA. Latinska reč za „ostrvo". 1) Gradski blok u starom Rimu i rimskim gradovima. 2) Rimska stambena zgrada: BETONSKA i zgrada od opeke ili niz zgrada visine do pet spratova smeštenih oko središnjeg dvorišta, uokvirenih ulicama. U prizemlju su trgovine, a iznad njih su stanovi (256).

IZGLED. 1) Arhitektonski crtež koji prikazuje građevinu kao da je projektovana na vertikalnu ravan paralelno s jednom od njenih strana (442). 2) Izraz koji se koristi u opisu vertikalne površine zgrade.

JEVANĐELJE. 1) Prve četiri knjige Novog zaveta. Pripovedaju o Hristovom životu i smrti, a pripisuju se jevanđelistima Mateju, Marku, Luki i Jovanu. 2) Primerak ovih, često bogato oslikan (365 i 367).

KALIGRAFIJA. Od grčke reči koja znači lepo pisanje. 1) Ukrasni ili svečani rukopis izveden perom, trskom ili četkicom (310). 2) Crtež sastavljen od slova koja se koriste da bi se dobio neki uzorak (352).

KAMENA ČIPKA. 1) Na gotičkim prozorima: u ranijoj fazi izgledalo je kao da su prozori probijeni kroz puni kamen (403). Kasnije preovladava staklo, a prozorima su dodati tanki stubići i elementi nalik kamenoj mreži (444). 2) Slični ukrasi su na zidovima, svetilištima, pročeljima itd. (509) izvedeni u raznim materijalima.

KAMERA OPSKURA (CAMERA OBSCURA). Latinski naziv za tamnu prostoriju, zamračenu sobu. Zamračeni prostor ili kutija s malim otvorom ili sočivom na jednom zidu kroz koji ulazi svetlost i stvara obrnutu sliku na suprotnom zidu. Ovaj davno poznat princip nije se do XVI veka koristio kao pomoć u slikanju.

KANELURE (KANELOVANJE). U arhitekturi: vertikalni žlebovi na STABLU STUBA ili PILASTRA (172). Sastaju se ili u oštroj ivici, kao u DORSKOM REDU, ili su odvojene tankom trakom, kao u jonskom, korintskom i kompozitnom redu.

KAPELA. 1) Privatni ili sporedni prostor za molitvu. 2) Prostor za molitvu unutar crkve, često uglednih porodica, posvećen nekom svetitelju (561 i 611).

KAPITEL. Završni deo stuba (od lat. glava) na kojem leži ARHITRAV (162 i 176).

KAPLJICE. U dorskom vencu, s donje strane mali ispadi na mutulima slični valjku; možda potiču od glava zakivaka koje su se u početku upotrebljavale u drvenim konstrukcijama (162 i 164).

KARIJATIDA. Isklesana kamena ženska figura koja se koristi kao nosač u graditeljstvu umesto stuba (157 i 178). Slično ulozi Atlasa.

KARTON. Od italijanske reči cartone za lepenku. Crtež u punoj veličini za sliku koja će biti preneta na zid, dasku, tapiseriju itd. (597).

KASETA 1) Mala kutija. 2) Udubljena geometrijski oblikovana i uokvirena ploča u tavanici. Tavanica raščlanjena i ukrašena takvim pločama naziva se „kasetirana" (246,743, 914).

KATAKOMBE. Podzemna groblja prvih hrišćana u obliku hodnika s udubljenjima za grobove i malim oratorijumima za molitvu i za službu Božju.

KILIKS (KYLIX). U grčkoj i rimskoj kulturi plitka posuda s horizontalno postavljenim drškama, a često i s nožicom proširenom na dnu (142).

KJAROSKURO (CHIAROSCURO). Italijanska reč za „svetlo i tamno". U slikarstvu metod oblikovanja, u prvom redu upotrebom kontrasta svetla i senke (594 i 726).

KLAUSTER. 1) Mesto izdvajanja vernika u osamu, npr. manastir. 2) Pravougaono dvorište uz crkvu ili manastir, okruženo natkrivenim šetalištem, tremom s ARKADAMA. Služi za odmor, učenje, meditaciju i fizičku vežbu.

KLESANJE. Izrezivanje figure ili crteža iz tvrdog materijala, kao što je kamen (ili tesanje kad je reč o drvetu), za razliku od suprotne tehnike – MODELOVANJA (609 i 610).

KODEKS. Rukopis uvezan u obliku knjige s listovima ponekad od pergamenta umesto papirusa. Između I i IV veka postepeno je zamenio SVITAK (lat. rotulus), koji se ranije koristio za pisane dokumente.

KOLAŽ. Kompozicija sastavljena od isečenih i nalepljenih komadića papira ili drugih materijala, s ponekom crtom ili oblikom koje je dodao umetnik (1036).

KOLONADA. Niz pravilno raspoređenih STUBOVA (ital. colona, stub) koji podupiru GREDU ili VENAC (74 i 601).

KOLOSALNI (GIGANTSKI) RED. STUBOVI ILI PILASTRI koji se protežu preko dva i više spratova na fasadi (567 i 612).

KONTRAPOST. Italijanski izraz za „postavljen nasuprot". Način komponovanja figure čoveka u skulpturi koju su razvili Grci kako bi prikazali slobodu pokreta ljudskog tela. Raspored delova tela je asimetričan, jedni naspram drugih, oko središnje ose, a pažnja je usmerena na raspored težine i ravnotežu (182,183, 539).

KONZOLA. Kameni, drveni ili metalni podupirač koji štrči iz zida i ima ravnu gornju površinu kako bi mogao da nosi težinu skulpture, venca, grede i sl. (407). Donji deo može biti različito profilisan, imati oblik VOLUTE itd.

KONZOLNA GRADNJA. Tehnika gradnje svoda kod koje je svaki sloj kamena neznatno uvučen iznad prethodnog (konzola) dok se na vrhu sve strane ne sastanu (130 i 131).

KORA. Grčka reč za devojku. Arhajska grčka figura odevene žene u stojećem stavu (152).

KRATER. Grčka posuda u kojoj se mešalo vino s vodom. Kaliks (calyx) krater – zvonolika posuda s nisko postavljenim ručkama; krater s volutama – posuda s ručkama savijenim poput volute (144).

KRILO. Bočni deo oltarske slike (TRIPTIHA ili POLIPTIHA) koji je često ukrašen s obe strane i pričvršćen šarkama tako da se jedna slika vidi kad je oltar otvoren, a druga kad je zatvoren (673, 675).

KRIPTA. U crkvi: NADSVOĐENI prostor ispod HORA zbog koga je hor obično podignut iznad nivoa poda GLAVNOG BRODA.

KROMLEH. Iz velškog jezika, znači konkavni kamen. Krug velikih uspravnih kamenova ili DOLMENA, verovatno mesto održavanja verskih svečanosti u Britaniji i Bretanji preistorijskog doba (46 i 47).

KUPOLA. Prava KUPOLA je SVODNA konstrukcija kružne, mnogougaone ili eliptične osnove koja formira sferno ili jajasto zakrivljenu površ (249). Ponekad leži na kružnom zidu, zvanom TAMBUR (337), i na ugaonim PANDANTIFIMA (320) ili sličnim konstrukcijama. Upotrebljavaju se i mnoge druge vrste kupolnih konstrukcija (459).

KUROS. Grčka reč za mladića. Arhajska grčka figura nagog mladića u stojećem stavu (148).

LANTERNA. Relativno mala konstrukcija na vrhu KUPOLE, krova ili kule, najčešće otvorena da propusti svetlost u zatvoreni prostor ispod (ital. lanterna, svetiljka) (249 i 622).

LAPIT. Pripadnik mitskog grčkog plemena koje je u bici porazilo kentaure (pola ljude, pola konje); ti prizori prikazani su na oslikanim vazama i reljefima (187).

LEKIT. Grčki krčag za ulje sa elipsoidnim telom, uskim grlom, otvorom s ivicom, zakrivljenom drškom koja ide od otvora do izbočenja i uskim stalkom koji završava zadebljanjem. Većinom se upotrebljavao za pomazanja i pogrebne darove (200).

LITOGRAFIJA. GRAFIKA načinjena crtanjem uljanim pastelom ili nekom drugom masnom materijom na poroznom kamenu (lat. lithos, kamen) ili, kasnije, na metalnoj ploči; slika se zatim fiksira, cela površina se navlaži, a naneseni tuš za štampanje prianja samo uz nauljene linije i površine crteža. Crtež se tada lako presom prenosi na komade papira. Tehniku je oko 1796. otkrio Alojz Zenefender i ona se ubrzo proširila (876 i 987). Uveliko se koristila u komercijalne svrhe (plakati), jer se iz jedne ploče može dobiti mnogo otisaka.

LIVENJE. Metod umnožavanja skulptura livenjem tečne mase koja se stvrdnjava, npr. gips ili otopljeni metal, u kalup. Vidi postupak CIRE-PERDU.
LOĐA. Pokrivena GALERIJA ili ARKADA otvorena obično s jedne strane. Može stajati samostalno ili biti deo zgrade (661).
LUK. Zakrivljena konstrukcija koja premošćuje otvor. Kameni lukovi grade se od klinasto klesanih blokova, položenih užom stranom prema otvoru tako da se priljubljuju jedan uz drugi, a mesta spajanja se radijalno šire (235). Najviši kamen zove se „ključni kamen". Lukovi poprimaju različite oblike npr. polukružni romanički ili prelomljeni gotički luk (450) ali je uvek potreban oslonac drugih lukova ili POTPORNIH STUBOVA.
LUNETA. 1) Polukružna ili prelomljena površina zida, npr. ispod SVODA ili iznad vrata i prozora. Po pravilu se nalazi iznad PORTALA srednjovekovnih crkava, zove se TIMPANON (45). 2) Slika (731), reljef (576) ili prozor istog oblika (853).

MAG. 1) Član svešteničke kaste drevne Persije. 2) U hrišćanskoj literaturi jedan od tri mudraca ili kralja koji su došli sa Istoka noseći poklone novorođenom Hristu (41).
MAJESTA (MAESTÀ). Italijanska reč za „veličanstvo", koja se u XIV i XV veku upotrebljavala za likovni prizor Bogorodice s detetom na prestolu okružene nebeskom svitom anđela i svetaca (32).
MAKETA. Preliminarni ili rekonstruisani oblik zgrade obično u manjoj razmeri (363).
MANASTIR. 1)Verska zajednica na čelu koje je starešina (kaluđer, kaluđerica). 2) Zgrade u kojima boravi takva zajednica. Manastirska crkva na zapadu Evrope često ima naglašeno veliki HOR, kako bi se u nju smestili monasi i monahinje (423).
MANUSKRIPT. Od latinske reči koja znači *„pisan rukom"*. 1) Dokument, svitak ili knjiga napisan rukom, za razliku od sličnog dela koje je štampano (posle 1450. godine). 2) Knjiga nastala u srednjem veku, često oslikana (iluminirana).
MASTABA. Staroegipatski grob pravougaonog oblika s kosim stranama i ravnim krovom. Prekrivao je prostor za poklone i žrtve i prolaz prema prostoriji za sahranjivanje (54).
MAUZOLEJ. 1) Velika grobnica koju su kralj Mauzol i njegova žena Artemizija podigli u Halikarnasu u Maloj Aziji u IV veku pre n. e. (202). 2) Naziv za veliki nadgrobni spomenik u obliku građevine.
MEANDAR. Geometrijski motiv složen iz pravougaonih, uglastih prelomljenih linija koji se upotrebljava u klasičnoj arhitekturi. Nazvan po frigijskoj reci Meandru zbog njene krivudavosti (269 i 407).
MEDIJUM. 1) Materijal ili tehnika kojima se umetnik služi u radu („posrednik" između umetnika i publike). 2) Sredstvo koje vezuje pigment u boji, PASTELU i sl.
MEGALIT. Veliki kamen, poput onih kod KROMLEHA i DOLMENA.
MEGARON. Od grčke reči za „veliki". Središnja društvena dvorana u minojskoj ili mikenskoj palati ili grčkoj kuči (120).
MESEČNI RADOVI. Različita zbivanja i poljoprivredni radovi koji se obavljaju u određenom mesecu u godini; obično 12 prizora i figura koji ih predstavljaju; ponekad te prizore prati 12 simbola ZODIJAKA. Često su prikazani u oslikanim RUKOPISIMA (40 i 522) ili isklesanim oko PORTALA romaničkih i gotičkih crkava (466 i 474).
METOPA. Na dorskom FRIZU jedna od pravougaonih ploča među TRIGLIFIMA, bila ukrašena ili ne. Prvobitno je verovatno prekrivala prazne prostore između krajeva drvenih tavaničnih greda (162 i 169).
MINIJATURA. 1) Jedna od ilustracija u ukrašenom (ILUMINIRANOM) rukopisu (352 i 353). 2) Vrlo mala slika, naročito portret u slonovači, staklu ili metalu.
MODEL. Pripremni oblik skulpture, često dovršen, ali koji prethodi završnom LIVENJU ili KLESANJU (806, 807, 907).
MODELOVANJE. 1) U skulpturi izrada kipa ili nacrta u mekom materijalu, kao što su glina ili vosak (231). 2) U slikanju i crtanju stvaranje trodimenzionalnog utiska promenom boje, upotrebom svetla i senke itd.
MOLITVENIK. Sadrži molitve za sedam kanonskih doba za molitvu tokom dana u Rimokatoličkoj crkvi (jutrenje, večernje itd.), liturgije za mesne svece, a ponekad i crkveni kalendar (40 i 522). Često su bili oslikani za osobe na visokom položaju po kojima se neki primerci i nazivaju (516).
MOZAIK. Dekoracija zidova, SVODOVA, tavanica ili podova sastoji se od sitnih kvadratnih komadića obojenog materijala (nazvanog TESSERAE lat. kocka) postavljenih u gips ili beton. Rimljani su najčešće ukrašavali podove komadićima mermera pravougaonog oblika u prirodnoj boji (199). U ranohrišćanskoj arhitekturi upotrebljavaju se komadići stakla čije su sjajne boje, uključujući i zlatnu, i donekle nepravilne površine imale sasvim različit – ali blistav – svetlosni efekat (321 i 322). Vidi i ZLATNI LISTIĆ.
MURAL. Od latinske reči murus, „zid". Velika slika ili dekoracija izvedena ili direktno na zidu (FRESCO) ili posebno, a zatim priljubljena uz njega (984).

NADVIŠENI STUB. Naziv raznih vrsta stubova koji nose suprastrukturu; u arhitekturi XX veka obično su izrađeni od armiranog betona (1171, 1182). „Nadvišeni" lukovi u stvari su lukovi na visokim stubovima.
NARTEKS. Poprečni ulazni pretprostor crkve, ponekad ograđen i zatvoren, ali često i otvoren s prednje strane prema ATRIJUMU kada se naziva i EGZONARTEKS (298).
NOSAČ. Opšti naziv koji uključuje sve vertikalne arhitektonske elemente na koje se oslanja težina građevine: stubove pravougaonog i kružnog preseka, stupce i pilastre.

OBELISK. Visoka i vitka stubasta prizma pravougaonog preseka koji se sužava prema vrhu, s piramidalnim završetkom. Najpre su građeni kao MEGALITI (iz jednog bloka) u starom Egiptu (74); neki primerci su odneti u druge zemlje (74).
OLTAR. 1) Humka ili građevina gde ljudi prinose žrtve ili ostavljaju poklone božanstvu kome se mole. 2) U Katoličkoj crkvi konstrukcija u obliku stola (lat. menza) gde se služi misa.
OLTARSKA SLIKA. *Slika ili umetničko delo smešteno iznad i iza* OLTARA hrišćanske crkve. Može da se sastoji od jedne daske (525), ili tri (TRIPTIH) ili više njih (POLIPTIH) s uglavljenim krilima oslikanim s obe strane (671 i 675).
OREOL (NIMB). Svetlosni krug koji zrači oko glave ili figura Boga, Hrista, Bogorodice ili svetaca. Kad okružuje samo glavu zove se i „halo" ili „nimb" (518); kad okružuje čitavu figuru velikim ovalom (349 i 466) zove se mandorla (italijanska reč za „badem"). Upućuje na božansko obeležje ili svetost. U početku se slikao oko glava imperatora i antičkih bogova kao znak duhovnosti.
ORKESTAR. 1) U antičkom grčkom pozorištu okrugli prostor ispred pozornice, na dnu redova sedišta, rezervisan za hor (180). 2) U rimskom pozorištu to mesto je rezervisano za važne goste.
OSLIKANI (ILUMINIRANI) RUKOPIS. RUKOPIS ukrašen crtežima (368) ili slikama u TEMPERI (377 i 418).
OSNOVA. Arhitektonski crtež koji prikazuje zgradu kao da je presečena horizontalnom ravni. Najčešće na nivou prizemlja, ali može biti i na nivou spratova.

PALATA. Od italijanske reči „palazzo" (francuski „palais"). Odnosi se ili na veliku raskošnu građevinu (464) ili na važne privatne gradske zgrade (550).
PALETA. 1) Tanka, najčešće ovalna ili duguljasta daščica s udubljenjem za palac na jednom kraju, koju slikari upotrebljavaju za držanje i mešanje boja dok slikaju. 2) Raspon boja koje upotrebljava pojedini slikar. 3) U egipatskoj umetnosti to je bila ploča od škriljca, obično ukrašena BARELJEFOM. Smatra se da su se one male, s udubljenom okruglom površinom na jednoj strani, upotrebljavale za boje za šminkanje (očiju); veće su bile komemorativni predmeti (51 i 52).
PANDANTIF. Jedan od SFERNIH TROUGLOVA koji omogućavaju prelaz od kvadratne ili višeugaone na kružnu OSNOVU KUPOLE ili TAMBURA na kome ona počiva (328 i 334).
PANTEON. Hram posvećen svim bogovima (246 i 247) ili hram gde se čuvaju tela slavnih ljudi jednog naroda ili njihovi spomenici (856).
PANTOKRATOR. Prizor Hrista kao vladara vaseljene koji se često javlja na MOZAICIMA I FRESKO SLIKARSTVU U KUPOLAMA, a ponekad i APSIDAMA vizantijskih crkava (340).
PAPIRUS. 1) Visoka vodena biljka koja raste na Bliskom istoku, u Egiptu i Etiopiji. 2) Materijal sličan papiru koji se dobija slaganjem tankih slojeva srži stabljike te biljke, a zatim natapanjem, kaširanjem, presovanjem i sušenjem. Listove koji su nastali tim postupkom stari Egipćani, Grci i Rimljani koristili su za pisanje. 3) Drevni spis ili SVITAK na tom materijalu.

PASTEL. 1) Blaga, prigušena boja. 2) Štapić za crtanje načinjen od pigmenta samlevenog s kredom i pomešanog s kaučukovom vodom (ili nekim drugim vezivnim materijalom). 3) Crtež izveden tim štapićima (939).

PELIKE. Grčka posuda za čuvanje s dve drške, širokim otvorom, kratkim vratom ili bez vrata koja se oslanja na stopu (257).

PERGAMENT. Po Pergamu, grčkom gradu u Maloj Aziji, gde je u II veku pre n. e. napravljen prvi pergament. 1) Materijal sličan papiru načinjen od životinjske kože, upotrebljavan u srednjem veku za RUKOPISE (354). Velum (vellum) finija je vrsta pergamenta načinjena od teleće kože. 2) Spis ili minijatura na tom materijalu (377).

PERIPTEROS. Zgrada okružena tremom s jednim redom STUBOVA ili KOLONADOM (163 i 169)

PERISTIL. 1) U rimskoj kući ili DOMUSU pravougaono dvorište s vrtom, okruženo STUBOVIMA (260). 2) Stubovi oko zgrade, dvorišta ili trga (163).

PERSPEKTIVA. Način prikazivanja trodimenzionalnih predmeta i prostornih odnosa na ravnoj površini (slike ili reljefa) s namerom da se proizvede utisak dubine sličan onom koji stvara ljudsko oko. U „atmosferskoj" ili „vazdušnoj" perspektivi to se postiže postepenim smanjivanjem intenziteta boje i kontrasta izmedu svetlog i tamnog, tako da je sve u udaljenosti u svetloplavo-sivkastom tonu (672). U linearnoj perspektivi iz jedne tačke, koja se razvila u Italiji u XV veku, upotrebljava se geometrijski sistem zasnovan na upravnim zracima (pravcima pod pravim uglom s ravni slike) koji se spajaju u jednoj tački koja se gubi na horizontu (nedogled). Ovaj način zahteva apsolutno statično posmatranje, umetniku nameće stroga ograničenja, pa se retko primenjuje sasvim dosledno (534 i 563).

PIJETA. Italijanska reč za „milosrde" i „pobožnost". Prizor Bogorodice koja tuguje nad telom mrtvog Hrista (479). Prizor koji beleži trenutak posle Raspeća, obično se zove Oplakivanje (506).

PILASTER. Ravni vertikalni element (pravougaonog preseka) koji štrči iz zidne površine i obično ima STOPU, STABLO I KAPITEL (569 i 572).

PILON. Grčka reč za „prolaz kroz velika vrata". 1) Monumentalna ulazna struktura koja vodi u egipatski hram ili prednje dvorište, a sastoji se od masivnog zida s kosim stranama u koje su usečena vrata ili od dvaju takvih zidova s obe strane središnjeg ulaza (74). 2) Visoka struktura s obe strane ulaznih vrata, mosta ili široke ulice koja naglašava pristup ili ulaz.

PJACA (PIAZZA). Italijanska reč za „javni trg" (francuski place, nemački Platz).

PODIJUM. 1) Visoka baza na kojoj počiva etrurski ili rimski hram (236). 2) Prizemlje zgrade koje liči na takvu osnovu (799).

POLIPTIH. Oltarska slika koja se sastoji od nekoliko dasaka (TRIPTIH, POLIPTIH) povezanih (673) često i šarkama. Može biti i drveni reljef.

POPREČNI BROD (TRANSEPT). Poprečni krak BAZILIKE, postavljen pod pravim uglom u odnosu na GLAVNI BROD koji obično deli prostor za vernike od HORA I APSIDE (298).

PORTAL. Kameni okvir vrata, obično monumentalan, s bogatim skulpturalnim ukrasima (466 i 480).

PORTIK. Trem sa stubovima koji podupiru krov ili entablaturu i TIMPANON; često mu se prilazi stepeništem (236). Obično sačinjava natkriveni ulaz u zgradu ili vezu s prostorom oko nje.

POSTOLJE. Arhitektonski nosač za skulpturu, vazu, stub i sl.

POTKROVLJE. Niži gornji sprat položen iznad glavnog VENCA ili nekog od venaca zgrade, često s prozorima (622).

POTPORNI STUB. 1) Istaknuti nosač sagraden uz spoljašnji zid obično zato da se suprotstavi BOČNOM POTISKU nekog SVODA ili LUKA unutar gradevine (takode KONTRAFOR). Uobičajen u romanici. (428). 2) POTPORNI POLULUK. Luk iznad krova bočnog broda koji se pruža od gornjeg zida glavnog broda, gde je bočni potisak glavnog svoda najveći, do čvrstog stuba dole (429 i 443), tipičan za gotičke crkve.

POVRŠINA SLIKE. Ravna površina na kojoj umetnik slika.

POZLATA. Premaz zlata ili zlatne boje koji se mehanički ili hemijskim putem nanosi na površinu slike, skulpture ili arhitektonskog ukrasa (541 i 834), prvobitno u tankim zlatnim listićima.

PREDELA. Baza OLTARSKE SLIKE, često ukrašena malim slikama s prizorima koji su tematski povezani s glavnom slikom ili figurama na slikama (525).

PRESEK. Arhitektonski crtež koji prikazuje zgradu kao da je presečena po vertikalnoj ravni, pod pravim uglom u odnosu na horizontalnu ravan. Podužni presek: presek duž uzdužne ose građevine. Poprečni presek: presek duž poprečne ose.

PRIKRIVENI SIMBOLIZAM. „Tajni" smisao nekih pojedinosti na slici koje imaju simboličnu poruku (671)

PRONAOS. U grčkom ili rimskom hramu: otvoreno predvorje ispred cele (163).

PROPILEJI. 1) Ulaz u hram ili drugi ograđeni prostor, posebno kad je reč o složenoj konstrukciji. 2) Monumentalni ulaz i stepenište na zapadnoj strani Akropolja (172) u Atini.

PROPOVEDAONICA (PULPIT). Povišeni podijum u crkvi s koga sveštenici drže propoved ili vode službu božju. Ograda propovedaonice često je bogato ukrašena (482).

PRSTENAST (anularan). Od latinske reči za „prsten". Označava prstenast oblik građevine, posebno kod prstenastog poluobličastog SVODA (303) oko središnjeg prostora.

PSALTIR. 1) Knjiga psalama u Starom zavetu koja se pripisuje kralju Davidu. 2) Primerak psalama spremljen za liturgiju ili religioznu upotrebu, često bogato ilustrovan (339).

PUTTO (mn. PUTTI). Golo muško dete, obično s krilima, koje se često prikazuje u klasičnoj i renesansnoj umetnosti. Zove se još Kupidon ili Amor kad oličava Ljubav i nosi luk i strelu (628).

RAZDEONI STUB (TRIMO). Središnji stub velikih vrata na koji se oslanja nadvratnik, kao na romaničkim i gotičkim portalima, često je ukrašen reljefima ili skulpturama (401, 480).

REBRO. Vitki istaknuti lučni element koji podupire SVOD, bilo poprečno (383) ili unakrsno, pa tako deli površinu na odsečke (392). U poznogotičkoj arhitekturi njegova namena je u prvom redu dekorativna (451).

RED, ARHITEKTONSKI. Stilski arhitektonski sistem koji se zasniva na STUBOVIMA i ENTABLATURI, u kom su podrobno definisani oblici samih elemenata (STOPA, STABLO, KAPITEL, ARHITRAV, FRIZ i VENAC) i njihov uzajamni odnos. Pet klasičnih stilskih redova: dorski, jonski, korintski, toskanski i kompozitni (162). Vidi takođe SUPERPONIRANI RED.

RED, MANASTIRSKI. Versko udruženje čiji članovi žive zajedno po određenim pravilima (npr. benediktinci, franjevci itd.).

RELJEF. 1) Ispupčenost figure ili dela crteža iz ravni ili površine na kojoj su oni KLESANI ILI MODELOVANI. Skulptorsko delo izvedeno na taj način označava se kao „visoki reljef" ili „bareljef", u zavisnosti od toga koliko je izbačeno (53 i 273). Kad je vrlo plitko, zove se „schiacciato", što na italijanskom znači „prignječeno" (532). 2) Ispadanje iz ravni oblika prikazanih na slici ili crtežu.

REŠETKASTI OTVORI. Niz dasaka ili daščica koje se preklapaju, a mogu se otvoriti radi propuštanja vazduha; iskošene su tako da sprečavaju prodiranje sunčeve svetlosti ili kiše (1182).

RITON. Starinski rog za pijenje napravljen od keramike ili metala, a osnova je često ljudska ili životinjska glava (113).

ROSTRUM. 1) Kljunasti produžetak pramca antičkih i srednjovekovnih ratnih brodova koji je služio za zabijanje u drveni neprijateljski brod. 2) Na rimskom FORUMU s koga su se držali govori uzdignut podijum ukrašen kljunovima zarobljenih brodova. 3) Podijum, pozornica i sl. za javne govore.

ROZETA. Veliki okrugli prozor s kamenom čipkom i vitražima koji se često postavlja na pročeljima i na krajevima BOČNOG BRODA gotičkih crkava (430 i 433).

RUSTIKA. Tehnika slaganja i povezivanja grubo obrađenog kamenja (550 i 662).

SACRA CONVERSAZIONE. Kompozicija Bogorodice s detetom i svecima na kojoj sve figure zauzimaju isti prostorni plan pa se čini kao da medusobno razgovaraju i komuniciraju ("sveti razgovor" ital.) (593 i 633).

SAKRISTIJA. Prostor blizu glavnog oltara katoličke crkve ili mala građevina priljubljena uz crkvu gde se drži posuđe i odeća potrebna za službu božju. U pravoslavnoj crkvi sakristiji odgovaraju proskomidija i đakonikon – prostori priljubljeni uz oltarski prostor.

SALON. 1) Velika otmena prostorija za prijeme u dvorcu ili privatnoj kući. 2) Službena izložba slika i skulptura živih umetnika koja se održavala pod pokroviteljstvom države u pariskoj kraljevskoj palati Luvr, najpre svake druge godine, a zatim svake godine. 3) Svaka velika javna izložba organizovana po uzoru na pariski Salon.

SARKOFAG. Veliki kameni sanduk, obično ukrašen reljefima i/ili natpisima (225 i 312). Izraz potiče od dve grčke reči koje znače „meso" i „jedenje," a koje se odnose na vrstu kreča u staroj Grčkoj. Naime, smatralo se da kamen pretvara meso u prah.

SFERNI TROUGAO. Površina između spoljašnjih krivina dvaju susednih LUKOVA ili, ako je reč samo o jednom luku, površina oko njegove spoljašnje krivine od početka do ključnog kamena (284 i 403).

SFINGA. 1) U starom Egiptu biće s glavom čoveka, životinje ili ptice, a s telom lava; često isklesano u monumentalnom obliku (62). 2) U grčkoj mitologiji biće prikazano s glavom i grudima žene, telom lava i krilima orla. Pojavljuje se u klasičnoj, renesansnoj i neoklasičnoj umetnosti.

SFUMATO. Italijanska reč koja znači „otišao u dim", a upotrebljava se za prikaz vrlo finih gradacija svetlosti i senke u modelovanju figura; posebno se odnosi na radove Leonarda da Vinčija (598).

SINOPIJA. Italijanska reč koja potiče od Sinope, grada u Maloj Aziji, koji je bio poznat po proizvodnji crvenkastog pigmenta boje opeke. U zidnom slikarstvu pripremna skica za FRESKU izvodi se tom bojom na prvom sloju maltera („arricio")(514).

SKELA. Drvena konstrukcija predviđena kao oslonac LUKU, SVODU ili KUPOLI prilikom gradnje, kao i pri zidanju zida.

SKRAĆENJE. Metod smanjivanja ili izobličavanja delova prikazanog predmeta koji nisu paralelni s RAVNI SLIKE, sa svrhom da se postigne utisak trodimenzionalnosti kako je zapaža ljudsko oko (794 i 871).

SKRIPTORIJUM. Radna soba u manastiru rezervisana za pisanje, prepisivanje (lat. scribo, pišem) i ilustrovanje RUKOPISA.

SLIKANJE U ULJU. Tehnika slikanja u kojoj je pigment boje povezan uljem.

SREBRNE SOLI. Jedinjenja srebra – bromidi, hloridi i jodidi – koji su osetljivi na svetlost, a služe u pripremi fotografskih materijala. Tu osetljivost je prvi put primetio Johan Hajnrih Šulce 1725. godine.

STABLO STUBA. U arhitekturi glavni deo stuba između STOPE na dnu i KAPITELA na vrhu.

STELA. Od grčke reči za „stojeći blok". Uspravna kamena ploča ili stub sa isklesanim komemorativnim crtežom ili natpisom (95) najčešće nad grobom.

STEREOBAT. Podstruktura klasične građevine, naročito grčkog hrama (162).

STEREOSKOP. Optički instrument koji omogućava stapanje dveju slika gledanih s oba oka u jednu sliku koja ima i dubinu i čvrstoću gledanja s oba oka (928). To je prvi prikazao Čarls Vitstoun 1838. godine.

STILOBAT. Platforma ili kameni pod iznad stereobata koji formira osnovu za STUBOVE klasičnog hrama (162).

STILUS. Od latinske reči stilus koja označava sredstvo za pisanje kod Rimljana. 1) Šiljasta pisaljka koja se nekad koristila za pisanje po pločicama od mekog materijala, npr. gline ili voska. 2) Instrument poput igle koji se upotrebljava u tehnici „suve igle". Vidi GRAVIRA i BAKROPIS.

STOA. U grčkim gradovima: trem natkriven STUBOVIMA, ponekad na sprat i vrlo visok, a prostor je služio za sastanke ili šetnje.

STUB. Valjkast vertikalni arhitektonski nosač koji se obično sastoji od dugog, relativno vitkog STABLA, STOPE na dnu i KAPITELA na vrhu (162 i 164). Kad je delimično uglavljen u zid, zove se polustub ili tričetvrt stub (179). Veliki kameni stubovi ukrašeni spiralnom RELJEFNOM trakom povremeno su se koristili u Rimskom carstvu kao slobodnostojeći spomenici (273).

STUB I GREDA. Osnovni konstruktivni sistem u kojem dva ili više vertikalnih elemenata, stubova nose horizontalnu gredu. Greda može biti najviši element sistema, ali i on sâm može nositi zid ili krov (135).

STUBAC ili STUB. Uspravan, obično pravougaoni, arhitektonski nosač, ponekad s KAPITELOM i STOPOM (229). Kad mu se pridodaju STUBOVI i POLUSTUBOVI, PILASTRI, kao u romaničkim i gotičkim crkvama, nastaje stub sačinjen od snopova (388).

SUPERPONIRANI RED. Dva ili više redova STUBOVA smeštenih jedni iznad drugih na zidu zgrade (245). U antici obično je donji dorski, srednji jonski, a gornji korintski.

SVETILIŠTE. 1) Sveto ili posvećeno mesto ili zgrada. 2) Naročito, sveto mesto unutar neke građevine, kao što je CELA u antičkom hramu ili deo crkve oko oltara.

SVITAK. 1) Oblik pisanog teksta (na traci papirusa ili pergamenta).

SVOD. Konstrukcija lučnog preseka obično izvedena od kamena, opeke ili betona. Razvijeno je nekoliko karakterističnih varijanti; svima je potreban POTPORANJ na mestu najvećeg BOČNOG POTISKA. 1) Poluobličasti svod je polukružna konstrukcija napravljena od uzastopnih lukova (235). Može prekrivati zdanje pravougaone ili prstenaste osnove (303). 2) Krstasti svod nastaje presecanjem dvaju poluobličastih svodova jednake veličine pod pravim uglom. Tako nastaje četvorodelno POLJE oštrih ivica na dijagonalama gde se delovi sastaju (235). 3) U krstastom rebrastom svodu REBRA su dodata na ivicama – kako zbog čvrstoće konstrukcije tako i zbog ukrasa (391). Kad dijagonalna rebra poprime polukružni oblik, rezultat je manastirski rebrasti svod (394). 4) Osnovni gotički svod je četvorodelni, s tim da su svi lukovi prelomljeni (438). 5) Šestodelni svod je rebrasti krstasti svod kod koga je svako polje podeljeno na šest delova dodatkom jednog poprečnog rebra preko središta (391, 392). 6) Lepezasti svod je dalja razrada krstasto-rebrastog svoda, s tim da elementi kamene dekoracije poprimaju lepezaste, sužene oblike. Englezi su ga razvili u XV veku.

ŠATO (mn. **CHATEAUX**). Francuska reč za dvorac. Danas se upotrebljava i za veliku poljsku kuću (720).

ŠRAFURA. Niz paralelnih ili ukrštenih linija koje služe za senčenje GRAFIKA i CRTEŽA (590).

ŠTUKO. 1) Beton ili cement koji se upotrebljava za prekrivanje zidova zgrada. 2) Vrsta maltera koji se koristi za izradu arhitektonskih ukrasa, npr. VENACA, ODLIVAKA i RELJEFA (229).

TABERNAKUL. 1) Mesto ili kuća za molitvu. 2) Niša ili udubljenje s baldahinom za sliku (530). Prenosivo svetilište (slično šatoru) koje su stari Jevreji koristili da bi u njega smestili Zavetni kovčeg (295).

TABLINUM. Od latinske reči koja znači tablicu za pisanje ili ono što je na njoj zapisano. U rimskoj kući jedna soba nasuprot ulazu u ATRIJUM ili između njega i drugog dvorišta služila je za čuvanje porodičnih dokumenata i zapisa.

TAMBUR. 1) Deo STABLA stuba (valjkast poput bubnja, franc. tambone) (172 i 253). 2) Zid valjkastog oblika na kojem leži KUPOLA (249).

TEATAR. U staroj Grčkoj prostor na otvorenom prilagođen za dramske predstave, obično polukružne osnove, s redovima sedišta koji se stepenasto uzdižu ORKESTROM (kružne osnove) i mestom za scenografiju (180).

TEMPERA. 1) Tehnika slikanja pigmentima pomešanim sa žumancetom i vodom. U XIV i XV veku nanosila se na dasku prethodno premazanu gipsom (GESSO); nanošenje zlatnih listića i podslikavanje smeđom bojom (obrisi), zelenom (senke) i prethodilo je slikanju temperom (508, 525). 2) Slika naslikana tom tehnikom.

TERAKOTA. Italijanska reč za „pečenu zemlju". 1) Pečena glina prirodno crvenkastosmeđe boje, ali često glazirana (576) raznim bojama i ponovo ispečena. Koristi se u keramici, skulpturi, kao građevinski materijal ili ukras. 2) Predmeti izrađeni od tog materijala. 3) Boja tog prirodnog materijala.

TESSERA. Komadići (kvadratići, lat. kockice) raznobojnog kamena, mermera, stakla ili stakla sa zlatnom pozadinom koji se primenjuju u MOZAICIMA (338).

TIMPANON. Niski trougaoni zabat glavnog pročelja grčkog i rimskog hrama ispunjen reljefima ili skulpturama (45).

TIMPANON (ZABAT). 1) U klasičnoj arhitekturi: nizak, najčešće trougaoni, zabat uokviren horizontalnim vencem ispod i kosim vencima iznad; često je ispunjen reljefima i skulpturama (150). 2) Slični arhitektonski element, polukružni ili trougaoni, iznad vrata, prozora ili niše (616). Kad su delovi venca pod uglom ili prekinuti, onda se to zove „prelomljeni timpanon" (257).

TOLOS. U antičkoj arhitekturi građevina podignuta na kružnoj osnovi koja se razvila iz ranih oblika grobnica (179).

TORNJIĆ. 1) Mali toranj, deo veće konstrukcije. 2) Mali toranj na uglu zgrade, često podignut malo iznad zemlje.

TREM. Naziv za spoljašnji građevinski dodatak zgradi koji formira natkriven prilaz vratima (441). Vidi PORTIK (trem sa stubovima).

TRIFORIJUM. Deo zida GLAVNOG BRODA iznad ARKADA, a ispod zida s prozorima (klerestorijuma) (437). Često se sastoji od slepih arkada i tri otvora u svakom polju. Kad postoji i GALERIJA, dobijamo četvorodelno visinsko raščlanjavanje srednjeg broda, s tim da je triforijum između galerije i klerestorijuma. Primenjuje se i u POPREČNOM BRODU i u zidovima HORA.

TRIGLIF. Element dorskog friza koji razdvaja dve uzastopne METOPE, a sam je glifima (žlebovima) podeljen na tri dela. To je verovatno podražavanje u kamenu krajeva drvenih tavaničnih greda (162, 169) starijih drvenih hramova.

TRIJUMFALNA KAPIJA. 1) Monumentalni luk, ponekad i spoj triju lukova, koje bi rimski carevi podizali u slavu vojnih pohoda i pobeda. Obično su ukrašeni reljefima s prizorima iz tih pohoda (284). 2) Veliki poprečni luk

na istočnom delu crkve koji uokviruje APSIDU I OLTAR, odvajajući oltarski prostor od dela crkve za vernike. Obično je ukrašen mozaicima i zidnim slikama (299, 302).

TRIPTIH. umetničko delo namenjeno za OLTAR: pobožni prizori, klesani u kamenu, rezbareni u drvetu ili naslikani, s jednom središnjom pločom i dva krila pričvršćena šarkama (345), ponekad za polovinu uža, tako da se mogu sklopiti i pokriti središnji deo.

UKRASNI TORNJIĆ (FIJALA). Mala konstrukcija na vrhu tornja, stuba, kontrafora ili drugih arhitektonskih elemenata; čest uglavnom na gotičkim građevinama (444 i 446).

UKRSNICA. Kvadratno polje u kojem se UKRŠTAJU GLAVNI i POPREČNI BROD, često naglašeno KUPOLOM (397 i 548) ili KULOM (380).

ULJANA SKICA. Delo izvedeno uljanom bojom, obično malih dimenzija koje je ponekad samo priprema za veliku sliku (763 i 887).

ULJANA SLIKA. Slika izvedena pigmentima boje pomešanim s uljem koja se nanosi na dasku prethodno pripremljenu slojem gipsa (GESSO), kao i kod slika TEMPEROM. Kasnije (od renesanse) slika se uljem na nategnuto platno prekriveno slojem bele boje i lepka. Tehnika ulje na platnu postala je uobičajena od kraja XV veka, ali uljana slika može da se izvede i na papiru, pergamentu, bakru itd.

VEDUTA. Slikanje široke panorame pejzaža ili gradova (840).

VENAC. 1) Izbačen u polje okvirni element TIMPANONA antičkog hrama, uključujući i horizontalni (dole) i dva kosa (iznad njega) (162 i 164). 2) Svaki horizontalni element koji štrči iznad površine zida ili druge konstrukcije koji je deli (550).

VENAC KAPELA. Tako se zovu KAPELE postavljene radijalno oko DEAMBULATORIJUMA (a ponekad i oko BOČNOG BRODA) u srednjovekovnim, obično hodočasničkim crkvama (380, 424 444).

VESTVERK. Od nemačke reči Westwerk. U karolinškoj, otonskoj i nemačkoj romaničkoj arhitekturi monumentalno zapadno (West) pročelje crkve, s tornjem ili kombinacijom tornjeva, ulazom i tremom ispod njega, a kapelom i galerijama iznad. U kasnijim primerima dodat je i POPREČNI BROD i kula iznad UKRSNICE (371), a istočna i zapadna strana crkve takođe su obično raščlanjene.

VILA. Prvobitno, u antici, prostrani seoski letnjikovac (villa rustica) (665), a u moderno vreme i izdvojen samostalan objekat ili stambena kuća obično na ivici „zelenog" pojasa grada.

VOLUTA. 1) Arhitektonski ukras u obliku delimično odmotane spirale, kao na KAPITELIMA jonskih i korintskih REDOVA (162 i 177). 2) Spiralni arhitektonski element u jonskim i kompozitnim KAPITELIMA (162, 177, 236), ali se koristi kao element za ukrašavanje pročelja i enterijera (670).

ZABAT. 1) Trougaona površina koju ograničava horizontalni VENAC ili streha zgrade odozdo i strane kosog krova (371). 2) Ukrasni element sličnog oblika, iznad PORTALA (403 i 441), a ponekad i na vrhu okvira gotičkih slika i poliptiha.

ZABATNI TROUGAO (TIMPANON). 1) U antičkoj arhitekturi uvučena trougaona površina (zove se i PEDIMENT), često ukrašena reljefima ili skulpturama (164). 2) U srednjovekovnoj arhitekturi odgovara mu LUNETA površina između GREDE i LUKA vrata ili prozora (polukružno ili prelomljeno) često ispunjena reljefom (406, 470).

ZAČELJE. U srednjovekovnoj arhitekturi izraz koji označava raščlanjeni, ali ipak jedinstveni, istočni kraj crkve, uključujući hor, apsidu, DEAMBULATORIJUM i VENAC KAPELA (slika 436).

ZIGURAT. Iz asirske reči ziqquratu, koja znači „vrh brega" ili „uzvisinu". U starom Vavilonu i Asiriji to je bila stepenasta piramida građena od cigle napravljene od blata (ćerpić), a činila je osnovu malog hrama; na vrhu je ponekad oko zatvorenog jezgra išao široki uzlazni put koji mu je davao stepenast izgled (84,87).

ZLATNI LISTIĆ, SREBRNI LISTIĆ. 1) Zlato tučeno u vrlo tanke listiće i naneseno i lepljeno na oslikane rukopise ili slike na DASCI (418,i 518), na skulpture ili na pozadinu staklenih TESSERA za mozaike (302 i 322). 2) Srebrni listići takođe se upotrebljavaju, iako vremenom potamne (311). Ponekad se zovu zlatna folija i srebrna folija (lat. folium = list).

ZODIJAK. Zamišljen pojas koji opasuje nebo, gledano sa Zemlje, uključujući putanje Sunca, Meseca i glavnih planeta; sadrži 12 sazvežđa i 12 podela nazvanih znakovima koji se povezuju s mesecima u godini. Ti su znakovi (počinjući s martom): Ovan, Bik, Blizanci, Rak, Lav, Devica, Vaga, Škorpija, Strelac, Jarac, Vodolija i Ribe. Simboli zodijaka često su prikazivani oko portala romaničkih i gotičkih crkava, s prizorima poljoprivrednih radova karakterističnih za pojedine mesece (406, 474).

ŽANR (GENRE). Francuska reč za „vrstu". Umetničko delo, obično slika koja prikazuje prizor iz svakodnevnog života koji je zanimljiv sam po sebi (821).

INTERNETSKI IMENIK DELA S PODRUČJA UMETNOSTI I ARHITEKTURE

Imenik sadrži uglavnom značajne muzejske zbirke i spomenike prikazane u ovoj knjizi. Na popisu je i nekoliko nalazišta umetničkih predmeta koji nisu ovde prikazani. Uložili smo sve potrebne napore da prikupimo najnovije adrese, telefonske brojeve i internetske stranice. Informacije su iz vremena kad je delo štampano.

SAD

AJOVA

Des Moines Art Center, 4700 Grand Ave., Des Moines 50312. (515)277-4405

University of Iowa Museum of Art, 150 N. Riverside Dr., Iowa City 52242. (319)335-1727

ARIZONA

The Heard Museum, 22 E. Monte Vista Rd., Phoenix 85004. (602)252-8840. hanksville.phast.umass.edu/defs/independent/Heard/Heard.html

Phoenix Art Museum, 1625 N. Central Ave., Phoenix 85004. (602)257-1880. aztec.asu.edu/AandE/phoenix.art

Center for Creative Photography, University of Arizona, 843 E. University Blvd., Tuscon 85721. (520)621-7968. www.library.arizona.edu/branches/ccp/ccphome.html

DELAVER

Delaware Art Museum, 2301 Kentmere Pkwy., Wilmington 19806. (302)571-9590. www.udel.edu/delart

DŽORDŽIJA

Georgia Museum of Art, University of Georgia, Jackson St., North Campus, Athens 30602. (706)542-GMOA or 4662

High Museum of Art, 1280 Peachtree St. NE, Atlanta 30309. (404)733-HIGH or 4444. www.high.org

FLORIDA

Lowe Art Museum, University of Miami, 1301 Stanford Dr., Coral Gables 33124. (305)284-3535

John and Mable Ringing Museum of Art, 5401 Bay Shore Rd., Sarasota 34243. (813)359-5700. www.sarasotaonline.com/ringling/welcome.html

Museum of Fine Arts, Saint Petersburg, Florida, 255 Beach Dr. NE, Saint Petersburg 33701. (813)896-2667

HAVAJI

Honolulu Academy of Arts, 900 S. Beretania St., Honolulu 96814. (808)532-8700; 532-8701

ILINOIS

Krannert Art Museum, University of Illinois, 500 E. Peabody Dr., Champaign 61820. (217)333-1861. www.art.uiuc.edu/kam/

The Art Institute of Chicago, 111 S. Michigan Ave. at Adams St., Chicago 60603. (312)443-3600; 443-3500. www.artic.edu/aic/firstpage.html

Museum of Contemporary Art, 220 E. Chicago Ave., Chicago 60611. (312)280-2660; 280-5161. www.webcore/chicago/thingsplaces/museums/mca/mca-home.html

Oriental Institute Museum, The University of Chicago, 1155 E. 58th St., Chicago 60637. (773)702-9520

Terra Museum of American Art, 666 N. Michigan Ave., Chicago 60611. (312)664-3939

INDIJANA

Indianapolis Museum of Art, 1200 W. 38th St., Indianapolis 46208. (317)923-1331. web.ima-art.org/ima

JUŽNA KAROLINA

Greenville County Museum of Art, 420 College St., Greenville 29601. (803)271-7570

KALIFORNIJA

University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, 2626 Bancroft Way, Berkeley 94704. (510)642-0808. www.uampfa.berkeley.edu

Los Angeles County Museum of Art, 5905 Wilshire Blvd., Los Angeles 90036. (213)857-6111. www.lacma.org

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 250 S. Grand Ave. at California Plaza, Los Angeles 90012. (213)382-6622, 621-2766. www.MOCA-LA.org

University of California, Los Angeles, Frederick S. Wright Art Gallery, 405 Hilgard Ave., Los Angeles 90024. (213)825-1461

The J. Paul Getty Museum, 17985 Pacific Coast Hwy., Malibu 90265. (310)458-2003. ca.living.net/trav/museums/carjpgm.htm

Stanford University Museum and Art Gallery, Lomita Dr. & Museum Way, Palo Alto 94305. (415)725-4177. www.leland.stanford.edu/dept/SUMA/

Norton Simon Museum, 411 W. Colorado Blvd., Pasadena 91105. (818)449-6840; 449-3730. www.citycet.com/CCC/Pasadena/nsmuseum.htm
Crocker Museum of Art, 216 O St., Sacramento 95814. (916)264-5423

Museum of Contemporary Art, San Diego, 1001 Kettner Blvd., San Diego 92101, 700 Prospect St., La Jolla 92037. (619)454-3541

San Diego Museum of Art, Balboa Park, 1450 El Prado, San Diego 92101. (619)232-7931. www.sddt.com/sdma.html

The Fine Arts Museums of San Francisco, www.famsf.org: **California Palace of the Legion of Honor**, Lincoln Park, near 34th Ave. and Clement St., San Francisco 94121. (415)863-3330; **M. H. de Young Memorial Museum**, Golden Gate Park, San Francisco 94118. (415)221-4811

San Francisco Museum of Modern Art, 151 3rd St., San Francisco 94103. (415)357-4000. www.sfmoma.org/

San Jose Museum of Art, 110 S. Market St., San Jose 95113. (408)294-2787. www.sjliving.com/sja

Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, 1151 Oxford Rd., San Marino 91108. (818)405-2141

Santa Barbara Museum of Art, 1130 State St., Santa Barbara 93101. (805)963-4364. www.artdirect.com/sbma/

KANZAS

Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1301 Mississippi St., Lawrence 66045. (913)864-4710

Wichita Art Museum, 619 Stackman Dr., Wichita, 67203. (316)268-4921

KENTAKI

J. B. Speed Art Museum, 2035 S. 3rd St., Louisville 40208. (502)636-2920. www.gatech.edu/CARLOS/AAMDO/Speedext.htm

KOLORADO

The Denver Art Museum, 100 W. 14th Ave. Pkwy., Denver 80204. (303)640-2793

Colorado Springs Fine Arts Center, 30 W. Dale St., Colorado Springs 80903. (719)634-5581

KONEKTIKAT

Wadsworth Atheneum, 600 Main St., Hartford 06103. (203)278-2670

Yale Center for British Art, 1080 Chapel St., New Haven 06520. (203)432-2800

Yale University Art Gallery, 1111 Chapel St. at York, New Haven 06520. (203)432-0600

LUIZIJANA

New Orleans Museum of Art, 1 Collins Diboll Circle, City Park, New Orleans 70124. (504)488-2631

Portland Museum of Art, 7 Congress Sq., Portland 04101. (207)775-6148

MASAČUSETS

Mead Art Museum, Amherst College, Amherst 01002. (413)542-2335

Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover 01810. (508)749-4015. www.andover.edu/addison/home.html

Isabella Stewart Gardner Museum, 280 The Fenway, Boston 02115. (617)566-1401. www.boston.com/gardner

Museum of Fine Arts, Boston, 465 Huntington Ave., Boston 02115. (617)267-9300. www.mfa.org

Harvard University Art Museums, Cambridge 02138. (617)495-9400 www.fas.harvard.edu/~artmuseums/: **Busch-Reisinger Museum**, 32 Quincy St.; **Fogg Art Museum**, 32 Quincy St.; **The Arthur M. Sackler Museum**, 485 Broadway

Smith College Museum of Art, Elm St. at Bedford Terrace, Northampton 01063. (413)585-2760

Peabody Essex Museum, East India Sq., Salem 01970. (508)745-1876. www.pem.org
Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley 01075. (413)538-2245

Rose Art Museum, Brandeis University, 415 South St., Waltham 02254. (617)736-3434

Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, 106 Central St., Wellesley 02181. (617)283-2051

Sterling and Francine Clark Art Institute, 225 South St., Williamstown 01267. (413)458-9545

Williams College Museum of Art, Main St., Williamstown 01267. (413)597-2429
Worcester Art Museum, 55 Salisbury St., Worcester 01609. (508)799-4406

MEJN

Bowdoin College Museum of Art, Walker Art Building, Brunswick 04011. (207)725-3275

MERILAND

The Baltimore Museum of Art, Art Museum Dr. at North Charles and 31st Sts., Baltimore 21218. (410)396-7100. www.world-arts-resources.com/cgi-bin/ access?mu269

Walters Art Gallery, 600 N. Charles St., Baltimore 21201. (410)547-9000; 547-ARTS

MIČIGAN

The University of Michigan Museum of Art, 525 S. State St., Ann Arbor 48109. (313)764-0395

The Detroit Institute of Arts, 5200 Woodward Ave., Detroit 48202. (313)833-7900. www.dia.org

Grand Rapids Art Museum, 155 Division North, Grand Rapids 49503. (616)459-4677

MINESOTA

The Minneapolis Institute of Arts, 2400 3rd Ave. S., Minneapolis 55404. (612)870-3131; 870-3200. www.artsMIA.org

Walker Art Center, Vineland Pl., Minneapolis 55403. (612)375-7622. www.walkerart.org

MISURI

The Nelson-Atkins Museum of Art, 4525 Oak St., Kansas City 64111. (816)561-4000

The Saint Louis Art Museum, 1 Fine Arts Dr., Forest Park, St. Louis 63110. (314)721-0072. www.slam.org

NEBRASKA

University of Nebraska-Lincoln/ Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, 12th and R Sts., Lincoln 68588. (402)472-2461

Joslyn Art Museum, 2200 Dodge St., Omaha 68102. (402)342-3300. www.gatech.edu/CARLOS/ AAMDO.cenreg.htm

NJU DŽERZI

The Montclair Art Museum, 3 S. Mountain Ave. at Bloomfield Ave., Montclair 07042. (201)746-5555. www.interactive.net/~upper/mam.html

The Newark Museum, 49 Washington St., Newark 07101. (201)596-6500

Jane Zimmerli Art Museum, Rutgers The State University of New Jersey, Hamilton and George Sts., New Brunswick 08903 (201)932-7237
The Art Museum, Princeton University, Princeton 08544. (609)258-3788

NJU HEMPŠIR

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Wheelock St., Hanover 03755. (603)646-2808

NJU MEKSIKO

Millicent Rogers Museum, 1504 Millicent Rogers Rd., Taos 87571. (505)758-2462

NJUJORK

The Brooklyn Museum, 200 Eastern Pkwy., Brooklyn 11238. (718)638-5000. wwar.com/brooklyn_museum/index.html

Albright-Knox Art Gallery , 1285 Elmwood Ave., Buffalo 14222. (716)882-8700

Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca 14853. (607)255-6464

Storm King Art Center, Old Pleasant Hill Rd., Mountainville 10953. (914)534-3115

American Craft Museum, 40 W. 53rd St., New York 10019. (212)956-3535

The Cloisters, Fort Tryon Park, New York 10040. (212)923-3700

Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institution, 2 E. 91st St., New York 10128. (212) 860-6868

The Frick Collection, 1 E. 70th St., New York 10021. (212)288-0700

The Grey Art Gallery and Study Center, New York University Art Collection, 33 Washington Pl., New York 10003. (212)998-6780

Guggenheim Museum SoHo, 575 Broadway, New York 10012. (212)423-3500

International Center of Photography, 1130 5th Ave., New York 10028. (212)860-1777

International Center of Photography Midtown, 1133 6th Ave., New York 10036. (212)860-1783

The Jewish Museum, 1109 5th Ave., New York, 10128. (212)423-3200

The Metropolitan Museum of Art, 5th Ave. at 82nd St., New York 10028. (212)879-5500. www.metmuseum.org

The Museum of Modern Art, 11 W. 53rd St., New York 10019. (212)708-9400. www.moma.org
The New Museum of Contemporary Art, 583 Broadway, New York 10012. (212)219-1222. www.newmuseum.org

The Pierpont Morgan Library, 29 E. 36th St., New York 10016. (212)685-0008

Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 5th Ave., New York 10128. (212)423-3500.www.mediabridge.com /nyc/museums/guggenheim.html

The Studio Museum in Harlem, 144 W. 125th St., New York 10027. (212)864-4500

Whitney Museum of American Art, 945 Madison Ave., New York 10021. (212)570-3676. www.echonyc.com/~whitney

Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York at Purchase, 735 Anderson Hill Rd., Purchase 10577. (914)251-6133

George Eastman House/International Museum of Photography and Film, 900 E. Ave., Rochester 14607. (716)271-3361

Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 500 University Ave., Rochester, NY 14607. (716)473- 7720

Everson Museum of Art of Syracuse and Onondaga County, 401 Harrison St., Syracuse 13202. (315)474- 6064

Munson-Williams-Proctor Institute Museum of Art, 310 Genesee St., Utica 13502. (315)797-0000

The Hudson River Museum of Westchester, 511 Warburton Ave., Yonkers 10701. (914)963-4550

OHAJO

Great Serpent Mound, Adams County

Cincinnati Art Museum, Eden Park, Cincinnati 45202. (513)721-5204

The Taft Museum, 316 Pike St., Cincinnati 45202. (513)241-0343

The Cleveland Museum of Art, 11150 E. Blvd., Cleveland 44106. (216)421-7340. www.clemusart.com

The Columbus Museum of Art, 480 E. Broad St., Columbus 43215. (614)221-6801

Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, North High St. at 15th Ave., Columbus 43210. (614)292-3535

Dayton Art Institute, 456 Belmonte Park North, Dayton 45405. (513)223-5277. www.gatech.edu/CARLOS/AAMDO/ Daytext.htm

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 87 N. Main St., Oberlin 44074. (216)775-8665. www.oberlin.edu/wwwmap/allen_art.html

The Toledo Museum of Art, 2445 Monroe St., Toledo 43620. (419)255-8000; (800)644-6862

The Butler Institute of America, 524 Wick Ave., Youngstown 44502. (216)743-1711. www.butlerart.com

OKLAHOMA

Gilcrease Museum, 1400 Gilcrease Museum Rd., Tulsa 74127. (918)596-2700

The Philbrook Museum of Art, 2727 S. Rockford Rd., Tulsa 74114. (918)749-7941

OKRUG KOLUMBIJA

The Corcoran Gallery of Art, 500 17th St. NW, 20006. (202)638-1903. www.corcoran.org

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Jefferson Dr. at 12th St. SW, 20560. (202)357-4880. www.si.edu/

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Independence Ave. at 7th St. SW, 20560. (202)357-2700. www.si.edu/

National Gallery of Art, 4th St. at Constitution Ave. NW, 20565. (202)737-4215; (202)842-6176 (TDD). www.nga.gov

National Museum of American Art, 8th and G Sts., 20560 (202)357-2700. www.nmaa.si.edu

National Museum of American Art, Renwick Gallery, Pennsylvania Ave. at 17th St. NW, 20006. (202)357-2700

National Museum of Women in the Arts, 1250 New York Ave. NW, 20005, (202) 783-5000. www.nmwa.org

National Portrait Gallery, 8th and F Sts. NW, 20560. (202)357-2700. www.npg.si.edu

The Phillips Collection, 1600 21st St. NW, 20009. (202)387-0961

Vietnam Veterans Memorial, The Mall

OREGON

Portland Art Museum, 1219 SW Park Ave, Portland 97205. (503)226-2811. www.pam.org/čpam/index.html

PENSILVANIJA

Brandywine River Museum, Brandywine Conservancy, Rt. 1 at PA Rt. 100, Chadds Ford 19317. (610)388-2700

Barnes Foundation, 300 North Natch's Ln., Merion Station 19066. (610)667-0290

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 118 S. 36th St., Philadelphia 19104. (215)898-7108

Museum of American Art of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 118 N. Broad St., Philadelphia 19102. (215)972-7600. www.pond.com/˜pafa

Philadelphia Museum of Art, 26th St. and Benjamin Franklin Pkwy., Philadelphia 19130. (215)763-8100. liber tynet.org/˜pma/pmahome.html

University of Pennsylvania Museum, 33rd and Spruce Sts., Philadelphia 19104. (215)895-4000

The Andy Warhol Museum, 117 Sandunsky St., Pittsburgh 15212. (412)237-8300. www.clpgh.org/warhol

The Carnegie Museum of Art, 4400 Forbes Ave., Pittsburgh 15213. (412)622-3131. www.clpgh.org/moa

The Frick Art Museum, 7227 Reynolds St., Pittsburgh 15208. (412)371-0600

ROUD AJLAND

Museum of Art, Rhode Island School of Design, 224 Benefit St., Providence 02903. (401)454-6500. www/gatech.edu/CARLOS?AAMDO/RISDext.htm

SEVERNA KAROLINA

The Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, Columbia and Franklin Sts., Chapel Hill 27599. (919)966-5736

Duke Univerisity Museum of Art, Buchanan Blvd. at Trinity, East Campus, Durham 27708. (919)684-5135. www.duke.edu/duma

Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, Greensboro, Spring Garden and Tate Sts., Greensboro 27412. (910)334-5770

North Carolina Museum of Art, 2110 Blue Ridge Rd., Raleigh 27607. (919)833-1935

TEKSAS

Dallas Museum of Art, 1717 N. Harwood, Dallas 75201. (214)922-1200. www.unt.edu/dfw/dma/www/dma.htm

Amon Carter Museum, 3501 Camp Bowie Blvd., Fort Worth 76107. (817)738-1933. cartermuseum.org

Kimbell Art Museum, 3333 Camp Bowie Blvd., Fort Worth 76107. (817)332-8451. www.corbis.com/features/secure/kimbell

Modern Art Museum of Fort Worth, 1309 Montgomery St. at Camp Bowie Blvd., Fort Worth 76107. (817)738-9215

Contemporary Arts Museum, 5216 Montrose Blvd., Houston 77006. (713)526-0773. riceinfo.rice.edu/projects/cam

The Menil Collection, 1515 Sul Ross, Houston 77006. www.menil.org/˜menil

The Museum of Fine Arts, Houston, 1001 Bissonnet St., Houston 77005. (713)639-7300. www.mfah.org

Rothko Chapel, 1409 Sul Ross, Houston 77006. (713)524-9839

Marion Koogler McNay Art Museum, 6000 N. New Braunfels Ave., San Antonio 78209. (210)824-5368

San Antonio Museum of Art, 200 W. Jones St., San Antonio 78215. (210)978-8100. www.samuseum.org

TENESI

Knoxville Museum of Art, 410 10th Ave., World's Fair Park, Knoxville 37916. (615)525-6101. www.esper.com/kma/index.html

Memphis Brooks Museum of Art, Overton Park, 1934 Poplar, Memphis 38104. (901)722-3500

VAŠINGTON

Seattle Art Museum, 100 University St., Seattle 98101. (206)625-8900; 654-3100. www.pan.ci.seattle.wa.us/sam

Tacoma Art Museum, 12th and Pacific Ave., Tacoma 98402. (206)272-4258

VIRDŽINIJA

Monticello, Charlottesville. www.monticello.org/

Hampton University Museum, Hampton 23668. (804)727-5308

The Chrysler Museum, 245 W. Olney Rd., Norfolk 23510. (804)664-6200. www.whro.org/cl/cmhh

Virginia Museum of Fine Arts, 2800 Grove Ave., Richmond 23221. (804)367-0844

VISKONSIN

Milwaukee Art Museum, 750 N. Lincoln Memorial Dr., Milwaukee 53202. (414)224-3200. www.mam.org

OSTALE DRŽAVE

AUSTRIJA

Graphische Sammlung Albertina, Augustinerstr. 1, Beč 1010. (0222)534830

Kunsthistoriches Museum, Burgring 5, Beč 1010. (0222)525240

Church of St. Wolfgang, Beč

Österreichische Galerie Belvedere, Prinz. Eugen. Str. 27, Beč 1037. (01)79557

BELGIJA

Antwerp Cathedral

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: Musée d'Art Ancien, 3 Rue de la Régence, Brussels 1000. (32)25083211; **Musées d'Art Moderne,** 1-2, Place Royale, Brussels 1000. (32)25083211

Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10, Brussels 1040. (02)7417211

Church of St. Bavo, Ghent

ČEŠKA

National Gallery u Pragu. (42)2 53 08 95. (43)5132782

Sternberg Palace, Hradcanske namesti 15, Prag 1-Hradcany. (42)23524413

DANSKA

Ny Carlsberg Glyptotek, Dantes Plads 7, Copenhagen 1556. (45)33418141. www.europe-today.com/denmark/museum2.html#carlsberg2

Louisiana Museum of Modern Art, Gl. Strandvej 13, Humlebaek 3050 (nr. Copenhagen). (45)42190719. www.europe-today.com/denmark/museum2.html#Louisiana

EGIPAT

Tomb of Khnum-hotep, Beni Hasan

Egyptian Museum, Cairo University. Midan el Tahrir, Kairo. (2)760390

Funerary Temple of Queen Hatshepsut, Deir el-Bahari

The Great Sphinx, Giza

Pyramids of Menkaure, Khafre, Khufu, Giza

Temple complex of Amun-Mut-Khonsu, Luxor

Funerary district of King Djoser, Saqqara

Tomb of Ti, Saqqara

Tomb of Ramose, Thebes

ENGLESKA

Birmingham Museum and Art Gallery, Chamberlain Sq., Birmingham B3 3DH. (0121)2352834

Durham Cathedral, Durham

Banqueting House, Whitehall Palace, London

British Library Exhibition Galleries, Great Russell St., London WC1B 3DG. (0171)4127595

British Museum, Great Russell St., London WC1B 3DG. (0171)6361555

Westminster Abbey, London

Courtauld Institute Galleries, Somerset House, Strand, London WC2R ORN. (0181)8732538

The Houses of Parliament, London
The National Gallery, Trafalgar Sq., London WC2N 5DN. (0171)8393321

Royal Academy of Arts, Burlington House, Picadilly, London WIV ODS. (0171) 439-7438

St. Paul's Cathedral, London

Sir John Soane's Museum, 13 Lincoln's Inn, London WC2A 3BP. (0171)4052107

Tate Gallery, Millbank, London SWIP 4RG. (0171)8878000

Victoria and Albert Museum, Cromwell Rd., South Kensington, London SW7 2RL. (0171)9388500. www.vam.ac.uk

Wellington Museum, Apsley House, 149 Piccadilly, Hyde Park Corner, London N1V 9FA. (0171)4995676

Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Beaumont St., Oxford 0X1 2PH. (01865)278000. www.ashmol.ox.ac.uk

Salisbury Cathedral, Salisbury

Stonehenge, Salisbury Plain (Wiltshire)

Blenheim Palace, Woodstock 0X7 1PX. (01993)811325

FRANCUSKA

Chauvet cave, Vallon-pont-d'Arc

Amiens Cathedral, Amiens

Autun Cathedral, Autun

Chartres Cathedral, Chartres

Musée Unterlinden, 1 rue des Unterlinden, Colmar 68000. 89201550

Lascaux cave, Montignac, Dordogne

Château de Fontainebleau, Fontainebleau. (1)60715070

Musée Claude Monet, rue Claude Monet, Giverny 27620. 32512821. giverny.org/monet/welcome.htm

Musée des Beaux-Arts de Lyon, Palais St. Pierre, 20 place des Terreaux, 69001 Lyon. 78280766

Pont du Gard, Nîmes

Abbey Church of St.-Denis, Pariz

Bibliothèque Nationale de France, 25 rue de Richelieu, Pariz 75002. (1)47038126

Bibliothèque Ste. Geneviève, Pariz

The Eiffel Tower, Pariz

Galeries Nationales du Grand Palais, 3 avenue du Général Eisenhower, Pariz 75008. (1)42895410

Musée Auguste Rodin, 77 rue de Varenne, Pariz 75007. (1)47050134

Musée du Louvre, rue de Rivoli, 75001 Pariz. (1)40205009. www.Louvre.fr
Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Centre Beaubourg, Pariz 75191. (1)781233. www.paris.org/Musees/Beaubourg

Musée d'Orsay, 1 rue de Bellechasse, Paris 75007. (1)40494814. www.paris.org.:80/Musees/Orsay/

Musée Picasso, Hôtel Salé, 5 rue de Varenne, Pariz 75003. (1)42712521

Notre-Dame, Pariz

The Opéra, Pariz

Rodin Museum, Pariz

Riems Cathedral, Reims

Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp

Musée des Antiquités Nationales, Château de Saint-Germaine-en-Laye, Saint-Germain-en-Laye 78100

Château de Versailles, Versailles. (1)30847400

GRČKA

Acropolis, Atena

Acropolis Museum, Atena. www.cul ture.gr

National Archaeological Museum, Od Tosita 1, Atena 10682. (01)8217717. www.culture.gr

Archaeological Museum, Krf. www.culture.gr

Archaeological Museum, Heraklion, Kreta. www.culture.gr

Palace of Minos, Knossos, Kreta

Archaeological Museum, Delfi 33054. (0265)82313. www.culture.gr

Archaeological Museum, Eleusis. www.culture.gr

Monastery of Hosius Loukas (St. Luke of Stiris)

HOLANDIJA

Rijksmuseum, Stadhouderskade 42, Amsterdam 1070. (020)6732121. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Paulus Potterstr. 7, Amsterdam 1070. (020)5705200. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

Stedelijk Museum of Modern Art, Paulus Potterstraat 13, Amsterdam 1070. (020)5732911. art.cwi.nl

Frans Halsmuseum, Groot Heiligland 62, Haarlem 2001. (023)164200. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

Kröller-Müller Museum, Otterlo 6730. 08382. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

Museum Boymans-van Beuningen, Museumpark 18-20, Rotterdam 3015. 010441400. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

Centraal Museum Utrecht, Agnietenst. 1, Utrecht 3500. (030)362362. www.nbt.nl/holland/museums/home.htm

IRAK

Iraq Museum, Karkh Museum Sq., Bagdad. 361215

Ziggurat of King Urnammu, Ur (El Muqeiyar)

„White Temple", Uruk (Warka)

IRAN

Archaeological Museum, Teheran

IRSKA

National Gallery of Ireland, Merrion Sq. W., Dublin 2. (01)6615133

ITALIJA

Museo Civico Archeologico, Via dell'Archiginnasio 2, Bologna 40124. (051)233849. www.dsnet.it/Bologna/engl_musei.html

Museo Civico Cristiana, Via Musei, 81, Brescia 25100. (030)44327

Museo Etrusco, Piazza della Cattedrale, Chiusi 53043

Florence Cathedral and Baptistery of S. Giovanni, Firenca

Galleria dell'Academia, Via Ricasoli 60, Firenca 50122. (055)214375

Galleria degli Uffizi, Piazza degli Uffizi 6, Firenca 50122. (055)2388651. www.televisual.it/uffizi/

Museo Archeologico Nazionale du Firenze, Via della Colonna 38, Firenca 50121. (055)23575

Museo Nazionale del Bargello, Via del Proconsolo 4, Firenca 50122. 055210801

S. Lorenzo, Firenca

Sta. Maria delle Grazie, Milano

Museo Archeologico Nazionale, Via Museo 19, Napulj 80135. (081)440166

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Palazzo di Capodimonte, Napulj 80136. (081)7410801

„Basilica" and „Temple of Poseidon", Paestum

Parma Cathedral

House of the Vettii, Pompeja

Villa of the Mysteries, Pompeja

S. Apollinare in Classe, Ravenna

S. Vitale, Ravenna

Arch of Constantine, Rim

Arch of Titus, Rim

Casino Rospogliosi, Rim

The Colosseum, Rim

Column of Trajan, Rim

Galleria Borghese, Piazzale Scipione Borghese 5, Rim 00197. (06)858577

Galleria Nazionale d'Arte Antica, Via delle Quattro Fontane 13, Rim 00184. (06)4824184

Il Gesù, Rim

Musei Capitolini, Piazza del Campidoglo, Rim 00186. (06)67102475

Museo dei Conservatori, Piazza del Campidoglio, Rim 00186. (06)67102475

Museo di Antichità Etrusche e Italiche, Piazza Aldo Moro, Rim 00185

Museo delle Terme, Rim
Museo Nazionale di Villa Giulia, Piazza di Villa Giulia 9, Rim 00195. (06)350719

Museum of the Ara Pacis, Rim

Palazzo Barberini, Rim

Palazzo Farnese, Rim

The Pantheon, Rim

S. Carlo alle Quattro Fontane, Rim

S. Luigi dei Francesi, Rim

St. Peter's, Rim

Sta. Maria Maggiore, Rim

Sta. Maria della Vittoria, Rim

Vatican Museums, Viale Vaticano, Città del Vaticano 00120, Rim. (06)69883333

Villa Medici, Rim

Cave of Addaura, Monte Pellegrino (Palermo), Sicily

Tombs, Tarquinia

Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, 701 Dorsoduro, 30123 Venecija. (041)5206288

Galleria dell'Academia, Campo della Carità, Venecija 30121. (041)22247

S. Giorgio Maggiore, Venecija

St. Marks, Venecija

Villa Rotonda, Venecija

JORDAN

Jordan Archaeological Museum, Amman. 638795

KANADA

Edmonton Art Gallery, 2 Sir Winston Churchhill Sq., Edmonton, Alberta T5J 2C1. (403)422-6223

Glenbow, 130 9th Ave., Southeast, Calgary, Alberta T2G 0P3. (403)268-4100. www.glenbow.org

Vancouver Art Gallery, 750 Hornby St., Vancouver, British Columbia V6Z 2H7. (604)682-4668. www.vanartgallery.bc.ca

National Gallery of Canada, 380 Sussex Dr., Ottawa, Ontario K1N 9N4. (800)319-ARTS; (613)990-1985. national.gallery.ca
Art Gallery of Ontario, 317 Dundas St. W., Toronto, Ontario M5T 1G4. (416)977-6648. www.ago.on.ca

Royal Ontario Museum, 100 Queen's Park, Toronto, Ontario M5S 2C6. (416)586-5551. www.rom.on.ca/

Canadian Center for Architecture, 1920, rue Baile, Montréal, Quebec H3H 2S6. (514)939-7000; 939-7026

Montréal Museum of Fine Arts, 1379-80 Sherbrook St. W., Montréal, Quebec H36 2T9. (514)285-1600; 285-2000. www.mmfa.qc.ca

MAĐARSKA

National Gallery, Budimpešta

NEMAČKA

Palace Chapel of Charlemagne, Aachen

Brücke-Museum, Bussardsteig 9, Berlin 14195. (030)8312029. www/dhm.de/museen/bruecke/

Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museeun zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Schlossstr. 70, Berlin 14059. (030)32091261. fub46.zedat.fu-berlin.de:8080/~kurtwagn/ gendir/aegy-pap/aegychar.html

Schloss Charlottenburg, Berlin. peri.pericont.in-berlin.de/cgi-bin/ cg/museummuseumshow.pl?80; land=Berlin

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. peri.pericont.in-berlin.de/ cgi- bin/cg/ museummuseumshow.pl?80;land=Berlin

Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Stauffenbergstr. 41, Berlin 10785. (030)2666. peri.pericont.in-berlin.de/cgi-bin/ cg/museummuseumshow.pl?80; land=Berlin

Museum Ludwig, Bischofsgartenstr. 1, Cologne 50667. (0221)2212379. www.blackbox.de/kunst/museen/ mlu.htm
St. Pantaleon, Cologne
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Schaumainkai 63, Frankfurt 60596. (069)6050980. peri.pericont.in berlin.de/cgi-bin/cg/museumcitysearch.pl?city=Frankfurt_am_Main

Hamburger Kunsthalle, Glockengiesserwall, 20095 Hamburg. (040)24862612. www.hamburg.de/Behoerden/Museen/kh/

Hildesheim Cathedral, Hildesheim

Staatliche Kunsthalle, Hans-Thoma-Str. 2, Karlsruhe 76133. 1353370. www.rz.uni-karlsruhe.de/Nick/Karlsruhe/

Alte Pinakothek, Barer Str. 27, München 80333. (089)238050. server.StMUK WK.bayern.de/kunst/museen/pinalt.html

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Barrer Str. 29, München 80799. (089)238050

Staatliche Graphische Sammlung, Meiserstr. 10, München 80333. (089)5591490

Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Konigspl 1-3, München 80333. (089)1598359

Staatsbibliothek, München

Staatsgalerie Stuttgart, Konrad-Adenauer Str. 30, Stuttgart 70173. (0711) 212 4050. macserver.zedat.fu-berlin. de:1080/ index.html
The Episcopal Palace, Würzburg

NORVEŠKA

Nasjonalgalleriet, Universitestsgaten 13, Oslo 0033. 22200404

RUMUNIJA

National Museum, Str. Stirbei Vida, nr. 1-3, Bucharest 70733. (01)6155193

RUSIJA

Cathedal of St. Basil, Moskva

Pushkin Museum of Fine Arts, Ul. Volkhonka 12, Moskva. (095)2037412. www.rosprint.ru/art/museum/pushkin

Hermitage Museum, 36 Dvortsovaya Naberezhnaya, Sankt Peterburg, (812)3113420

ŠKOTSKA

National Gallery of Scotland, The Mound, Edinburgh EH2 2EL. (0131)5568921

ŠPANIJA

Altamira

Church of the Sagrada Família, Barcelona
Museo Nacional del Prado, Paseo del Prado, Madrid 28014. (91)4680950

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Santa Isabel 52, Madrid 28012. (1)4675062

Toledo Cathedral, Toledo

ŠVAJCARSKA

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, St. Alban-Graben 16, Basel 4010. (41)612710828. www.access.ch/bsweb/museum/e/kusa_ku/index.htm

Musée des Beaux-Arts de Berne, Bern

Musée d'Art et d'Histoire, 2 Rue Charles Gallard, Ženeva 1211. (022)3114340

ŠVEDSKA

Moderna Museet, Spårvagnshallarna, Box 16382, Stokholm 10327. (08)6664250
Nationalmuseum, S. Blasieholmshamnen, Stokholm 10324. (08)6664250

University Art Gallery, Uppsala University

TURSKA

Archaeological Museum, Ankara

Archaeological Museum of Istanbul, Gülhane Sultanahmet, Istanbul 34400. (520)7742

Hagia Sophia, Istanbul

Kariye Camii (Church of the Saviour in Chora), Istanbul

INDEKS

Dela pripisana pojedinim umetnicima data su pod imenom umetnika VELIKIM SLOVIMA. Dela kao što su zgrade i arheološki ostaci navedena su, koliko god je to bilo moguće, po mestu porekla. Zgrade čija imena počinju „Palata", „Vila", „Katedrala" i sličnim generičkim nazivima navedena su pod značajnijim delom imena (npr. Versaj, Francuska). Brojke ispisane kurzivom odnose se na slike, a ne na stranice. „291" (Njujorška galerija), 898

INDEKS DELA

POPIS NOSILACA AUTORSKIH PRAVA OBJAVLJENIH SLIKA

Autor i izdavač žele da se zahvale bibliotekama, muzejima, galerijama i privatnim zbirkama što su dopustili reprodukciju umetničkih dela iz svojih kolekcija i što su nas snabdeli potrebnim fotografijama. Srdačno zahvaljujemo i drugim izvorima za navedene fotografije. Brojevi se odnose na slike.

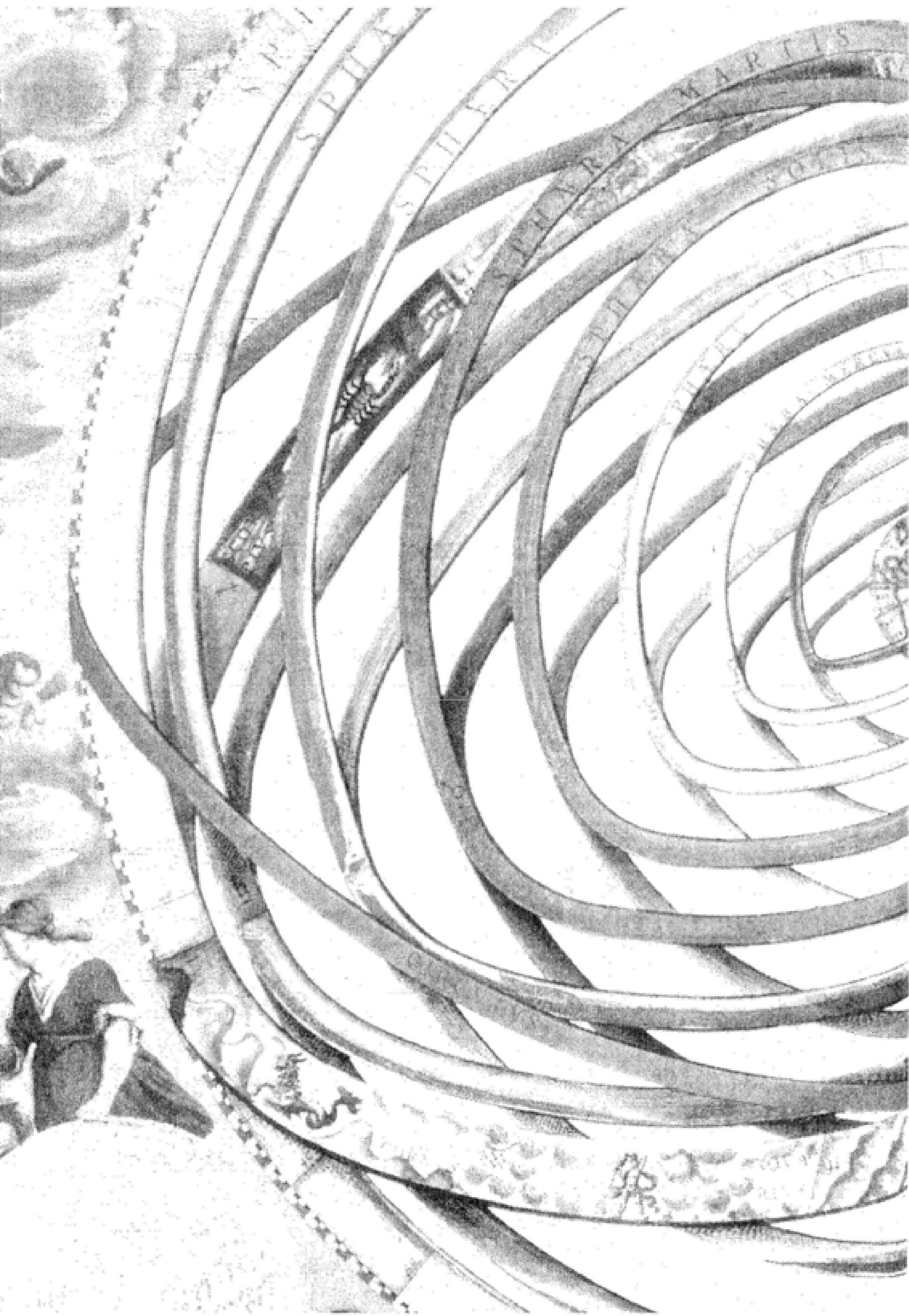
IZRAZI ZAHVALNOSTI ZA FOTOGRAFIJE I AUTORSKA PRAVA

J.S. Ackerman, *The Achitecture of Michelangelo:* 618; ACL, Bruxelles: 396, 411, 673-75, 693; Adros Studio, Rim: 416; Alison Frantz Collection, American School of Classical Studies, Atina: 69, 172, 177, 332; Archivi Alinari, Firenca: 111, 228, 238, 271, 272, 274, 279, 280, 344, 393, 409, 461, 463, 484, 490, 491, 530, 540, 541, 542, 550, 566, 569, 574, 578, 589, 594, 621, 635, 661, 662, 670, 732, 743, 746, 755; Ronald Sheridan's Ancient Art & Architecture Collection, Pinner, Engleska: 343, 405; Arcaid / David Churchill, Kingston upon Thames, V. B.: 910, 911; Art Co. Limited, Nassau, Bahami: 1040; Artothek / Joachim Blauel, Peissenberg, Nemačka: 561, 636, 701,705, 707, 713, 763, 776, 896; Cameraphoto-Arte, Venecija / Art Resource, New York: 465, 633, 653, 663; Erich Lessing / Art Resource, New York: 342; Foto Marburg /Art Resource, New York: 176, 357, 387, 392, 407, 430, 431, 435, 445, 472, 473, 477, 719, 745, 798, 960-62, 1158, 1159, 1162, 1169; The Pierpont Morgan Library / Art Resource, New York: 369; Scala / Art Resource, New York: 20, 282, 309, 343, 504, 544, 562, 588, 606, 627, 631; The Tate Gallery, London / Art Resource, New York: 945, 969, 1049, 1127; Bank of England (Engleska banka), London: 916; Foto Barsotti, Firenca: 486, 487; Herbert Bayer Studio, Montecito, Kalifornija: 1218; Bayerische Staatsbibliothek, Minhen: 377, 378, 422; M. Baezley, *Atlas of World Architecture:* 259, 382; Jean Bernard, Aix-en-Provence: 433, 437; Constantin Beyer, Weimar, Nemačka: 478; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin: 78, 79, 105, 211, 213, 257, 379, 529, 680, 687, 773, 893, 909; Paul Bitjebier, Bruxelles: 1034; Black Star, New York: 1225; Erwin Böhm, Mainz: 87; Lee Boltin Photo Library, Croton-on-Hudson: 108; Boyan & Shear, Glasgow: 1003; W. Braunfels, *Mittelalterliche...... Toskana*: 419; The Bridgeman Art Library, London: 803; Brisighelli-Undine, Cividale, Italija: 356; The British Museum (Britanski muzej), London: 202; British National Tourist Office, New York: 912; F. Bruckmann Verlag, Minhen: 930; Jutta Brûdern, Braunschweig: 374, 375, 412; Martin Bühler, Basel: 993, 1117; Photographie Bulloz, Pariz: 404, 426, 723, 724, 906; Bundesdenkmalsamt, Beč: 900; Studio C. N. B. & C., Bologna, Italija: 81; Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites / Arch.Phot., Pariz: 45, 384, 385, 401, 402, 438, 444, 447, 466, 480, 481, 609, 610, 907; F. Camard, *Ruhlmann, Master of Art Deco:* 1194; Canali Photobank, Capriolo: stranica 314, 10, 12, 116, 164, 165, 183, 189, 223, 231, 232, 236, 238, 250, 255, 263, 266, 267, 270, 277, 278, 285, 287-92, 302, 303, 3o6, 308, 310, 317, 320-22, 329, 394, 398, 399, 417, 457, 482, 483, 485, 489, 492, 500, 503, 506, 509-13, 532, 534, 538, 551, 558, 561, 564, 567, 572, 581, 586, 587, 596, 601, 617, 622, 626, :628, 637, 638, 644, 6466, 647, 654, 659, 660, 682, 710, 718, 725-27, 729, 731, 734-36, 740, 741, 753, 756, 758, 886, 902; Canali Photobank/ Bertoni, Capriolo: 261, 515, 525, 531, 537, 56o, 579, 607; Canali Photobank/ Codato: 336, 536, 582, 593; Canali Photobank/ Rapuzzi, Capriolo: 143; Chicago Historical Society: 929; Cinématique Française, Pariz: 1020; Éditions Citadelles & Mazenod, Pariz: 68; Peter Clayton: 62, 65, 71, 83; Collection Colonel Norman Colville: 97; Colorphoto Hans Hinz, Alschwill-Basel: 3o, 993; K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 850-1200:* 381, 389; Paula Cooper Gallery, New York: 1106, 1107; Costa and Lockhart, *Persia*: 115; The Conway Library/ Courtauld Insitute od Art, Londonski univerzitet: 364, 469, 850, 937; Culver Pictures, New York: 928; Photo Daspet, Villeneuve-les-Avignon: 517; D. James Dee, New York: 1242; Eric De Maré, © Gordon Fraser Gallery, London: 1008; Deutsches Archäologisches Institut, Bagdad: 84, 86; Deutsches Archäologisches Institute, Rim: 6, 253, 262, 275, 276, 284; Jan Dieuzade (YAN), Toulouse: 380, 400; Dom-und Diözesanmuseum, Hildesheim: 376; M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*: 1178; Du Atlantis, Zürich (septembar 1965.): 966; E. Du Cerceau, *Les Plus Excellent Batissement....*: 721; Dumbarton Oaks Washington, D.C. © Byzantine Visual Resources: 338, 340; Galerija Durand- Dessert, Pariz: 1239; Editoriale Museum /Pedicini, Rim: 249; Nikos Kontos Courtesy of Ekdotike Athenon, Atina: 331; English Heritage Photograph Library, London: 47, 847, 859; ESTO /© Peter Aaron, Mamaroneck, N.Y.: 1232; ESTO /© Peter Mauss, Mamaroneck, N.Y.: 1238; ESTO /© Ezra Stoller, Mamaroneck, N.Y.: 1139, 1181, 1186-88, 1193; Ronald Feldman Fine Arts, New York: 1242; Fischbach Gallery, New York: 1130; B. Fletcher, *A History of Architecture:* 168; Foto-cielo, Rim: 739; Fototeca Unione, American Academy, Rim: 166, 24o, 242, 258, 269; Peter Fowles, Glasgow: 1004; © Klaus Frahm, Hamburg:1236; G. De Francovich, Rim: 410; H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient:* 85; John R. Freeman, Limited, London: 590; French National Tourist Board, Pariz: 904; Gabinetto Fotografico Nazionale, Rim: 624, 669, 730, 752, 806; Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rim: 619, 620; Henry Gaud, Molsenay: 441; G. E. K. S., New York: 21, 22, 245, 273, 747, 1173, 1174, 1182, 1206; Philip Gendreau, New York: 963; G. Gherardi / A. Fioretti, Rim: 1189, 1190; Photographie Giraudon, Pariz: 4o6, 446, 467, 522, 6oo, 722, 816, 851, 856, 918, 921, 964, 976; P. Gössel and G. Leuthäuzer: *Architecture in the* Twentieth Century: 1195, 1233; © Gianfranco Gorgoni, New York: 1141; Edward V.Gorn, New York: 337; Foto Grassi, Siena: 483,485; The Green Studio, Limited, Dublin: 353; Peter Grosz, Princeton, N.J.: 1068; Dr. Reha Günay, Carigrad: 348, 349; Hedrich-Blessing / Bill Engdahl, Chicago: 1154, 1170; Lucien Hervé, Pariz: 1172; Hirmer Fotoarchiv, Minhen: 35, 53, 130, 149, 154, 158, 160, 161, 170, 175, 179, 184, 185, 187, 190-92, 218-22, 224, 225, 229, 268, 283, 307, 312, 313, 327, 527, 533, 575, 608, 616, 663, 694; H. R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century:* 919, 1002; Foto Karl Hoffmann, Speyer: 395; Walter Horn: 363; © Angelo Hornak Library, London: 665; Christian Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo:* 547; Timothy Hursley: 1234; L'institut de France, Pariz: 6oo; Istituto di Etruscologia e Antichita' Italiche, Rimski univerzitet: 33; The Iveagh Bequest, Kenwood, London: 847; *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (1915)*: 1005, 1006, 1160, 1161; Anthony Janson: 858, 1092; H. W. Janson: 455, 552, 995, 1094; Bruno Jarrett /ARS, New York / ADAGP, Pariz: 956, 958; S. W. Kenyon, Wellington, V.B.: 37, 38; A. F. Kersting, London: 388, 452, 799, 809; Jörg Klam, Berlin: 1026; © Studio Kontos, Atina: 1, 19, 120, 121, 126, 127, 129, 133-35, 137, 140, 148, 152, 153, 173, 174, 178, 182, 186, 188, 198, 207, 216; Balthazar Korab, Troy, Michigan: 1138; S. N. Kramer, Studio Koppermann, Gauting, Nemačka: 142, 200, 212; *History begins at Sumer*: 94; R. Krautheimer: *Early Christian and Byzantine Architecture:* 297, 298; Ian Lambot, Haslemere, Surrey: 1197, 1198; Kurt Lange, Oberstdorf, Allgäu, Nemačka: 51, 52, 528; Jacques Lathion, Oslo: 989; Lautman Photography, Washington, D. C.: 86o; A.W. Lawrence: *Greek Architecture:* 171; William Lescaze, New York: 1177; Library of Congress, Washington, D. C.: 885; Ralph Libermann: 464; Lichtbildwerkstätte Alpenland, Beč: 311, 316, 385, 591, 639, 655, 657, 708, 716, 717; Maya Lin, New York, 1140; Tony Linck, Fort Lee, N. J.: 47; Jannes Linders, Rotterdam:1164, 1166; Magnum, New York: 1203, 1211, 1216; Barbara Malterm, Rim: 210; Malborough Gallery, New York: 1146; Alexander Marshak, New York: 34, 43, 44; Maryland Historical Society, Baltimore: 915; Arxiu MAS, Barcelona: 684, 685, 649, 759, 764, 836, 864, 876; Foto Mayer, Beč: 691; © Rollie McKenna, Stonington, Connecticut: 5548; Arlette and James Mellaart, London: 39-41, 42; H.Millon, *Key Monuments in the History of Art*: 456, 568, 605, 623, 748; Ministarstvo kulture / Fond za arheološka istraživanja (Služba T. A. P). Atina: 196, 197; Ministry of Public Buildings and Works, London: 46, 47, 853, 854; Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vatikan, Rim: 206, 234, 265; André Morin, Pariz:

1239; © Museum of Modern Art, New York: 1167; 1168; Ann Münchow, Domkapitel Aachen: 358; National Building Record, London: 450, 451, 810, 812, 917; Otto Nelson, New York: 1091; Richard Nickel, Chicago: 1007, 1009-11; Japanska televizijska korporacija, Tokio: 9, 611-15; © Takashi Okamura, Sizuoka, Japan: 494, 525, 526, 539, 545, 559, 576, 577, 629; Bill Orcutt Studios, New York: 1248; The Oriental Institute of the University of Chicago: 89, 100, 101, 110, 112; Oroñoz, Madrid: 632, 714, 839, 1001; Pace Wildenstein Gallery / Bill Jacobsen, New York: 1132; Gustav Peichl, Beč: 1194; Robert Perron, New York: 1192; N. Pevsner, *Outline of European Architecture*: 594; G. Picard, *The Roman Empire*, © Benedikt Taschen Verlag, Köln, Nemačka: 241; Erich Pollitzer, New York: 979; Winslow Pope / Michigan Consolidated Gas Company, Detroit, Michigan: 1180; Port Authority, New York: 908; Foto Positiv, Beč: 833; Josephine Powell, Rim: 341; © Museo del Prado: 679; Provinciebestuur van Antwerpen: 777; Pubbli Aer Foto, Milano: 237, 335; Antonio Quattrone (ljubaznošću Olivettija), Firenca: 553-56; Mario Quattrone Fotostudio, Firenca: 499, 507, 583, 640, 643; Rapho, Pariz: 1204; Carl Reiter: 751; Studio Rémy, Dijon, Francuska: 519; © Réunion des Musées Nationaux, Pariz: 4, 36, 66, 95, 96, 98, 106, 111, 141, 144, 145, 146, 150, 151, 214, 330, 345, 508, 520, 585, 595, 597, 598, 625, 643, 690, 709, 711, 733, 767, 784, 791, 792, 808, 817, 818, 820, 821, 842, 865-68, 870-73, 880, 883, 905, 931, 932, 936, 938, 939, 947, 948, 984, 985, 1035, 1051; Rheinisches Bildarchiv, Köln: 370, 371, 1101, 1143; Ekkehard Ritter, Beč: 420, 421; Photographie Roger-Viollet, Pariz: 720, 803, 920, 1000, 1176; Richard Ross: 1243, 1244; Jean Roubier, Pariz: 243, 383, 427, 468, 470, 471, 474; Routhier / Studio Lourmel, Pariz: 940; The Royal Collection Enterprises, Windsor Castle: 599, 652, 840; Sächsische Landesbibliothek, Deutsche Fotothek, Dresden: 477, 1190; Galerie St. Etienne, New York: 1067; Armando Salas, Portugal: 1129; Toni Schneiders, Lindau, Nemačka: 835, 837; Fotostudio Schoenen & Junger, Aachen: 1241; Silvestris Photo-Service, Kassel, Nemačka: 832; Aaron Siskind: 1223; Haldor Sochner, Minhen: 648; Société Archéologique et Historique, Avesnes-sur-Helpe: 418; Société Française de Photographie, Pariz: 923; Holly Solomon Gallery, New York: 1150; Soprintendenza alle Antichità, Palermo: 33; Soprintendenza Archeologica, Ministero per i Beni Culturali Ambientali, Rim: 233; Soprintendenza Archeologica all' Etruria Meridionale, Tarquinia: 226, 227; Soprintendenza dei Monumenti, Pisa: 514; Sperone Westwater Gallery, New York: 1105; Stiftsbibliothek, St Gallen, Švajcarska: 362; Franz Stoedtner, Düsseldorf: 999; A.Stratton: *Life*.......: 811; Adolph Studley, Pennsburg, Pennsylvania: 998; Wim Swaan: 3, 56, 58, 59, 63, 69, 72, 74, 75, 77, 82, 99, 114, 386, 397, 423, 428, 429, 439, 448, 454, 462, 488, 656, 737, 749, 800-02, 830; © Jean Clothes, SYGMA, New York: 28; J. W. Thomas, Oxford: 475; © 1974 Caroline Tisdall: 1168; Marvin Trachtenberg, New York: 180, 328, 334, 459, 570, 666, 804, 834, 1171, 1183, 1184; Bernard Tschumi Architects, New York: 1237; Univerzitetska biblioteka, Upsala, Švedska: 715; © University Museum of National Antiquities (Univerzitetski muzej nacionalnih starina), Oslo: 351; Jean Vertut, Issy-les-Moulineaux: 29, 31; Robert Villani: 1155, 1165; John B. Vincent, Berkeley, California: 668; Foto Vitullo, Rim: 297; Wolfgang Volz © Christo: 1142; Leonard von Matt, Buoch, Švajcarska: 128, 366, 408; © Elke Walford, Hamburg: 524, 894, 895, 1025; Denise Walker, Baltimore: 913, 914; Clarence Ward: 426; © Lewis Watts, Anselmo, California: 1245; Etienne Weil, Jerusalim: 1110, 1196; Whitaker Studios, Richmond, Virginia: 852; Joachim Wilke, Stuttgart: 855; David Wilkin, Pittsburgh: 535; Ole Wodbye, Copenhagen: 903; © CORBIS/ Roger Wood, Bellevue, Washington: 119; Woodfin Camp & Associates, New York: 432; (bivša) Jugoslovenska državna turistička kancelarija, New York: 260; © Arq. Sergio Zepeda C., Gvadalahara, Meksiko: 1072; O. Zimmerman, Colmar, Francuska: 696, 697; © Gerald Zugmann, Beč: 1235; Foto Zwicker-Berberich, Gerchsheim/ Würzburg, Nemačka: 823.

AUTORSKA PRAVA UMETNIKA

© 1997 od opunomoćenika za autorska prava Ansel Adams Trusta. Sva prava zadržana: 1208; © 1997 Richard Anuszkiewicz /Ovlašćen od: VAGA, New York, N.Y.: 1094; © 1997 Artists Rights Society (ARS), N.Y. / ADAGP, Pariz: 994, 1023, 1024, 1030, 1036, 1043-45, 1053, 1054, 1059, 1060, 1064-67, 1078, 1082, 1110-12, 1119, 1121, 1123, 1124, 1125, 1214, 1220; © 1997 Artists Rights Society (ARS), N.Y. /ADAG, Pariz / FLC: 1171, 1172, 1182-84; © 1997 Artists Rights Society (ARS), N.Y./ DACS, London: 1058, 1095; © Artists Rights Society (ARS), N. Y. Beeldrecht, Amsterdam: 1083, 1164, 1166; © 1997 Artists Right Society (ARS), N.Y./ Pro Litteris, Zürich: 1028, 1029, 1117, 1120; Artists Rights Society (ARS), N.Y./ VBK, Beč: 1157; © 1997 Artists Rights Society (ARS), New York / V. G. Bild-Kunst, Bonn: 942, 1026, 1069, 1070, 1073, 1093, 1153, 1158, 1169, 1170, 1181, 1213, 1218, 1219, 1221; © 1997 Demart Pro Arte®, Genève /Artists Rights Society (ARS), N.Y.: 1061; © Ernst und Hans Barlac Lizenzverwaltung, Ratzeburg, Nemačka: 99; © 1997 Romare Bearden Fondacija /ovlašćen od: VAGA, New York, N.Y.: 1090; © Black Star, New York: 1240; © Mrs. Noya Brandt, London: 1227; © Gilberte Brassaü, Pariz: 1202; © Robert Capa / Magnum, New York: 1216; © Cartier-Bresson / Magnum, New York: 1203; © Center for Creative Photography, Arizona Board od Regents, Tucson, Arizona: 1207; © 1997 John Chamberlain / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1144; © 1997 Fondacija Giorgio de Chirico / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 1042; © 1982 Christo, New York:1142; © Condé Nast Publications, New York: 1210; © 1997 Esatate of James Ensor / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 988; © 1997 Richard Estes / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y./ Marlborough Gallery, 1101; © Anna Farova', Prag: 1215; © Helen Frankenthaler, New York: 1086; © 1997 Adolph and Esther Gottlieb Foundation / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 1077; © Zaostavština Georga Grosza / Ovlašćen od: VAGA, New York, N.Y.: 1068; Zaostavština Hepworth, © Alan Bowness, London: 1128; © 1997 Charly Herscovici / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1062; © 1997 Zaostavština Eve Hesse: 1147; © David Hockney, Los Angeles: 1231; © Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad Mexico: 1063; © 1997 Jasper Johns / Ovlašćen od VAGA, New York, N. Y.: 24, 1096; © 1997 Zaostavština Donalda Judda / Licensed by VAGA, New York, N. Y.: 1132; © Ministère de la Culture, (AFDPP), Pariz: 1201; © Anselm Kiefer: 1104; Ernst Ludwig Kirchner, Dr. Wolfgang and Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach, Bern: 1025, 1052; © 1997 Willem de Kooning Revocable Trust /Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1081; © Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1151; © Barbara Kruger: 1249; © Roy Lichtenstein, New York: 1097; © Zaostavština Jacques Lipchitz / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y./ Marlborough Gallery, N. Y.: 1118; © Nasljedstvo H. Matissea, Pariz / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1021, 1022, 1051, 1109; © Wayne Miller / Magnun, New York: 1211; © Zaostavština Mondrian /Holtzman Trust: 13, 1057; © Fondacija Henryja Moorea, Much Hadham, Hertfordshire, V. B.: 1126, 1127; © 1997 The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group /Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 989; © 1997 Fondacija Barnett Newman / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1138; © Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll, Nemačka: 1027; © 1997 Fondacija The Georgia O'Keeffe /Artistis Rights Society (ARS), N. Y.: 1074; © 1997 Zaostavština Pabla Picassa, Pariz / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 2, 11, 991, 1033-35, 1047-50, 1122; © The Pollock-Krasner Fondacija /Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1079, 1080, © 1997 Robert Rauschenberg / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 1143; © 1997 Kate Rhotko-Prizel and Christopher Rhotko / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1085; © 1997 David Salle / Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 1246; © 1997 George Segal / Lincesed by VAGA, New York, N. Y.: 1148; © Zaostavština David Smith /Ovlašćen od: VAGA, New York, N. Y.: 1131; © Zaostavština Edwarda Steichena, New York. Preštampano s dopuštenjem Joanne T. Steichen: 1o18, 1210; © 1997 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1089; © Zaostavština Vladimira Tatlina / Ovlašćen od: VAGA, New York: 1115; © Fondacija Andyja Warhola za likovne umetnosti /Artists Rights Society (ARS), N. Y.: 1098; © Margaret Bourke-White, LIFE Magazine © Time Inc., New York: 1209; © The Minor White Archive, Princeton University, Princeton, New Jersey: 1224.


SPHÆRA MARTIS

